ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО КИНО

8 85





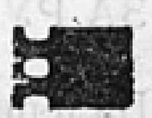
На Всесоюзном смотре самодеятельного художественного творчества, посвященном 40-летию Победы советского народа в Великой Отечественной войне, приз журнала «Искусство кино» присужден фильму «Десант» (автор Б. Моргунов, самодеятельная киностудия «Тоннель» профсоюзного комитета управления «БАМтоннельстрой», Бурятская АССР) — за верность теме, за последовательную работу по созданию документальной кинолетописи БАМа и экранных портретов строителей магистрали.

Кадр из фильма «Десант»

Автор фильма Б. Моргунов



Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР. Основан в 1931 году



НАВСТРЕЧУ XXVII СЪЕЗДУ КПСС

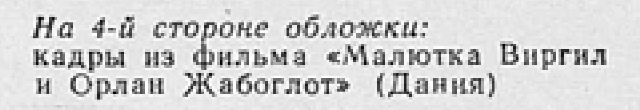
КИНЕМАТОГРАФ 80-х. ДНЕВНИК

ТЕОРИЯ, ИСТОРИЯ, ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВОСПИТАНИЕ

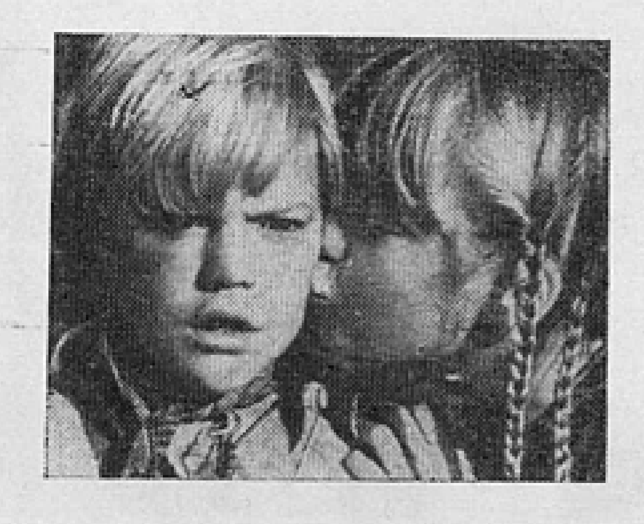
ЗА РУБЕЖОМ



На 1-й стороне обложки:
Валерий Золотухин в фильме «Человек с аккордеоном» (режиссер Николай Досталь, «Мосфильм»)



На 4-й стороне обложки:
кадры из фильма «Малютка Виргил и Орлан Жабоглот» (Дания)





CINEMA ART

In this issue: Article by wellknown Soviet actor Nikolay Kruchkov about place of cinema in spiritual life of society (p. 5). Interview with film-director Grigory Lordkipanidze (p. 10). Article by Mark Zak about new tendencies of cinema process (p. 14). Reviews of the films "The Detachment" (p. 26), "The Master" (p. 34), "Lost in the Sands" (p. 42). Article about films of young documentary film directors (p. 48). Interview with film director Arkady Sirenko (p. 58). Articles by Alexander Vasinsky and Moisey Kagan about problems of screen adaptation (p. 65, 74). Notes about work of actor Albert Filozov (p. 81). Cinema critic Ilya Vaisfeld reflects about problems of film education (p. 87). Materials of Plenum of Union of Soviet cineastes devoted to cinema for children and teenagers (p. 94). Notes about Varna' Film Festival (p. 114). Essay on works by Italian actress Ornella Muti (p. 125). Cinerama (p. 136). Recollections by Rostislav Yurenev about wellknown Soviet film director Vsevolod Pudovkin (p. 145). The second part of film script "Seacost in the Fog" by Budimir Metalnikov and Angel Vagenstein (p. 158).

Оформление
Марголина И. Л.
Художественный редактор
Петрова Э. С.
Технический редактор
Иванова Т. Ю.
Корректоры
Коренева Н. А.,
Элькина Г. Г.

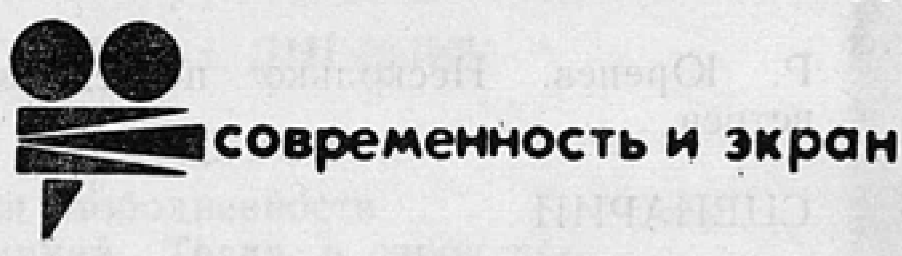
Издание Союза
кинематографистов СССР
Цена 1 руб. 30 коп.
Фото и адреса актеров
редакция не высылает
Адрес редакции:
125319 Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел. 151-02-72.

Сдано в набор 14.07.85.
Подп. к печати 10.07.85. А-07229
Формат бумаги 70×90¹/₁₆.
печ. л. 12,12,
усл. печ. л. 14,18,
уч.-изд. л. 18,3.
Печать высокая
Тираж 50 000 экз. Заказ 1386

Ордена Трудового Красного Знамени
Чеховский полиграфический комбинат
В/О «Союзполиграфпром»
Государственного комитета СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли,
142300, г. Чехов Московской области

● Николай Крючков об актерском призвании, о героях нашего времени в жизни и на экране ● Интервью с Григорием Лордкипанидзе — первое в серии публикаций о фильмах актуальной проблематики.

НАВСТРЕЧУ XXVII СЪЕЗДУ КПСС



25 февраля 1986 года начнет работу очередной съезд нашей партии, которому предстоит решить ряд важнейших для жизни страны вопросов. Как говорилось на апрельском (1985 г.) Пленуме ЦК КПСС, XXVII съезду партии предстоит стать этапной вехой в развитии страны. В разгаре напряженная и разносторонняя подготовительная работа — политическая, экономическая, организационная и идейно-теоретическая.

Особое внимание сегодня привлекает человек труда. Ибо именно от него на всех уровнях общественной структуры зависит практическое решение задач дня, подразумевающее единство слова и дела, высокую требовательность к себе и товарищам.

Во главу угла должна быть сегодня поставлена сознательность, принципиальность, творческая активность, дисциплинированность каждого человека. Без этого не может быть отлажен социально-экономический механизм. Достижение нового качественного состояния общества, причем в самом широком смысле слова,— вот насущная потребность времени.

Проблемы, которыми живет страна, волнуют и кинематографистов, выступающих в рубрике «Современность и экран». Заботы цеховые, связанные с правдивым отражением социалистической действительности на экране, неотделимы для кинематографистов от широкого круга вопросов общественного совершенствования.

Высшее призвание

Николай Крючков

Страна наша готовится к XXVII съезду Коммунистической партии, вглядывается в пережитое, прошедшее, в трудовых буднях приближает будущее. Состоявшийся в апреле Пленум ЦК КПСС дал нашему народу новые ориентиры, точные, принципиальные, и каждому из нас о многом хочется подумать и помечтать в связи с этим. Ведь значение съезда, к которому мы приближаемся, трудно, невозможно переоценить. Речь здесь действительно должна идти о решении задач такого уровня новизны, такого масштаба, какого не знали до сих пор наша страна, наш народ.

А ведь повидали мы и сумели сделать немало. Мы — это все советские люди. И об этом, сделанном советскими людьми на протяжении почти семи трудных и славных десятилетий, поведали в меру сил и таланта те люди, чья профессия, судьба, жизнь впрямую связаны с художественным творчеством, с созиданием социалистической культуры, в частности — искусства кино.

Я считаю себя счастливым человеком. За моими плечами не один десяток лет жизни, и все они наполнены трудом. Труд — мой главный учитель, наставник, воспитатель, утешитель в трудные дни. Не сразу я стал актером, начинал свою биографию на Трехгорке. Может быть, оттуда, из фабричных цехов, ведут свою родословную многие мои герои. Ведь именно там, будучи мальчишкой, я познал основные заповеди рабочего человека: с душой относись к своему делу, будь предан ему до конца, не жалей ни времени, ни сил, отдавай всего себя людям. Недолго я проработал на Трехгорке, но этот кодекс чести усвоил на всю жизнь и передал его своим героям. Наверно, потому так полюбил зритель и Клима Ярко, и Сергея Луконина, что увидел в них надежных парней, на которых сто́ит равняться. Они словно шагнули с экрана в кипучие будни и зажили жизнью современника. В этом я вижу высшее предназначение своей актерской работы. Ведь наш кинематограф — могучее средство воспитания масс, проводник идей Коммунистической партии. Летописцу эпохи, исследователю того нового, что становится приметой сегодняшнего дня, советскому экрану необходимо в то же время заглядывать в будущее (я имею в виду отнюдь не фантастические ленты) — он должен показывать таких героев, которые способны вести нас за собой в завтрашний день. Так было на протяжении всей более чем шестидесятилетней истории нашего кинематографа.

И каждое новое поколение художников нашего кино прилагает много сил, чтобы современный кинематограф не утратил, а продолжил и развил лучшие традиции, выработанные и проверенные историей. Юноши и девушки 80-х годов тоже должны иметь своих героев — героев нашего времени, властителей дум.

Но именно о них, молодых, и именно с ними нельзя говорить формально и назидательно. Да, справедливо указывал апрельский Пленум на то, какой урон несет идейно-воспитательная, идеологическая работа от пустословия. от неумения говорить с людьми языком правды. Нельзя допускать,

чтобы человек, слыша одно, видел в жизни другое. За этим несоответствием возникает не только серьезный воспитательный, но и политический вопрос. Так что партия очень своевременно подчеркнула сегодня, что в современной пропагандистской работе должно быть меньше слов и больше дела.

Я не случайно увязал партийные требования к идеологической работе с проблемами молодежной аудитории. В молодых, только начинающих активную трудовую, общественную жизнь, я вглядываюсь все пристальнее — и вижу, как чутки они к правде истории и современности. Как искренне стремятся к тому, чтобы понять, впитать опыт старших. Как благодарно откликаются на честное, вдохновляющее и обеспеченное делом слово.

Я благодарен судьбе: мне много приходится ездить по стране, нет, наверно, такой точки на карте Советского Союза, где бы я не побывал, а если и есть такая, то уверен — там я еще побываю. Несмотря на свой возраст, я не устаю впитывать новые и новые впечатления, мне интересно знать: кто они такие, сегодняшние сверстники моего Клима Ярко? Каков он, мой молодой современник? Я жадно всматриваюсь в молодые лица, пытаюсь понять, чем живут, чем дышат, о чем думают и мечтают нынешние двадцатилетние.

Недавно я съездил в молодой город Нижневартовск — средний возраст его жителей двадцать семь лет. Это город будущего, сейчас он похож на огромную строительную площадку. Нижневартовцы — первооткрыватели, они возводят свой город в трудных условиях. Но текучести кадров там нет, никто не уезжает, не бросает на полдороге начатое дело. Наоборот — туда едут и, хотя остро стоит проблема жилья, все равно — остаются и прикипают душой к своему детищу, Нижневартовску, городу молодых.

Я наблюдал этих мужественных ребят в напряженные часы труда и в минуты отдыха, видел, как они сосредоточенны и отважны во время работы, как веселы и задорны в кругу домашних и друзей, и думал: будь я моложе, обязательно сыграл бы одного из таких парней. Почему же их почти нет на экране? А если и появляются в наших фильмах герои, которые должны стать экранным отражением передовой части нашей молодежи, то какие это обычно ходульные, стереотипные фигуры!

Мне кажется, мы, кинематографисты, все-таки в долгу перед нашими молодыми современниками, перед теми, кто только вступает в самостоятельную жизнь. Они размышляют, иногда — мучительно, ищут верный путь, и в это время, время юности, людям так необходимы поддержка, напутствие, совет! В том числе — поддержка, напутствие, совет искусства. Кинематограф обязан протянуть им руку.

Нередко, когда на экране разговор заходит о подростках («Кто стучится в дверь ко мне...», «Оглянись», «Пацаны», «Клетка для канареек», «Милый, дорогой, любимый, единственный...»), речь идет о надломленных судьбах, об исковерканных душах, о юных людях, обделенных теплом и участием близких и потому не нашедших в жизни твердой опоры. Подобные фильмы необходимы, но, мне кажется, они адресованы прежде всего нам, взрослым. Именно нам эти ленты звучат укором, потому что мы в какой-то момент оказались невнимательны, глухи к нуждам детей. Но если говорить о влиянии на молодую аудиторию, я всегда считал и считаю, что человек воспитывается прежде всего на положительном примере. Фильмы 30-х годов — трилогия о

Максиме, «Депутат Балтики», «Мы из Кронштадта», «Трактористы», «Большая жизнь» и, конечно же, «Чапаев» — потому так полюбились зрителям, что давали им ясные нравственные ориентиры, воплощали определенный идеал, свойственный именно той эпохе. В них возникал обобщенный образ героя своего времени.

Эти ленты до сих пор с большим успехом идут в кинозалах. И мне понятен интерес зрителей старшего поколения к старым, ставшим классикой фильмам — для них это свидание с молодостью, со своим прошлым. А что привлекает в давних фильмах нынешнюю молодежь? Мне кажется, я понял секрет долговечности лучших старых картин: истинный герой своего времени остается героем на все времена.

И вместе с тем каждое поколение выдвигает своих героев. И сегодняшних двадцатилетних окружает действительность совсем не та, что тридцать-сорок лет назад. Неузнаваемо изменилась техника, преобразился быт, повысился культурный и профессиональный уровень советского человека. Художникам кино сама профессия властно велит ощущать пульс времени, улавливать динамику людских мыслей и страстей, общественных процессов и — пропустив все это через свои душу и сердце — отражать на экране. Бесстрастный фильм не тронет зрителя, а значит, не даст нужного социального эффекта.

80-е годы ознаменованы появлением совершенно нового героя — образованного, самостоятельно мыслящего, энергичного, хорошего организатора, рачительного хозяина. К характеристике современного человека, которого хотелось бы видеть, назвать сегодня героем, можно добавить еще немало достойных черт. Да, это уже не просто дисциплинированные исполнители. Правда, и такие очень нужны во всяком деле. Но не отвечают они полностью требованиям настоящего, тем более будущего.

Партия прямо говорит сегодня, какими ведущими качествами должен обладать современный человек, советский гражданин, а значит — и тот герой, который представляет его с экрана. От него ждут компетентности в избранном деле, инициативности, смелости, чувства нового и готовности, умения брать ответственность на себя. В нем хотят видеть способность к тому, чтобы правильно ставить задачи и доводить до конца их решение. И не терять при этом из виду социальный смысл хозяйствования. Речь идет о качественном взлете личности. И здесь очень важно, чтобы постоянную нацеленность художников экрана на создание полнокровного образа современного человека связать с точными ориентирами. Само общество испытывает потребность в подобных героях экрана, в художественных образах, которые вбирали бы в себя прекрасные свойства лучших из тех, кто живет рядом с нами. Именно такие люди должны стать сегодня центральными фигурами картин о современности. Ибо что такое современный фильм? На мой взгляд, это фильм, в котором общее, общественное, социальное проступает сквозь призму частной судьбы, индивидуального характера, подсмотренного в самой гуще нашего коммунистического строительства. На экране должен явиться живой человек, остро переживающий и радость, и боль, и тревогу, и надежду — не всегда победитель, но всегда боец. Человек, способный своим обаянием, личным нравственным примером увлечь современников.

А ведь как бывает порой: фильм вроде и сделан на современном материале — действие разворачивается на фоне гигантских строек или на борту

суперсовременного научно-исследовательского судна, но не чувствуется в нем подлинного дыхания времени, не поднимается он до разговора о насущных, острых проблемах, до разрешения актуальных, сегодняшних конфликтов, до обрисовки крупных современных характеров. Партия призывает мастеров экрана бесстрашно вторгаться в самые сложные проблемы жизни, помогать людям осмысливать их, ненавязчиво, свойственными только искусству способами воспитывать высокую коммунистическую правдивость. Для того чтобы успешно выполнять эту свою миссию, каждому из нас надобно хорошо знать, чем дышит твоя страна, и знать не понаслышке. Вот почему я снова и снова возвращаюсь к своей заветной мысли: надо нам, кинематографистам, больше ездить по своей Родине, не бояться дальних расстояний, вникать в жизнь моряков Находки и хлопкоробов Узбекистана, нефтяников Тюмени и первопроходцев БАМа, ученых Новосибирска и виноградарей Грузии. Каждый раз, подводя итог проделанной за годы работе, я вспоминаю не только те фильмы, в которых снимался, но и те города, в которых побывал, тех людей, с которыми повстречался и познакомился.

Встречи со зрителями — сколько их было на моем веку! И не всегда они проходили в больших кинозалах, чаще в заводском клубе, а то и в цехе в обеденный перерыв, на ферме или прямо в поле, в студенческой аудитории или в дощатом вагончике научно-исследовательской экспедиции, на полевом аэродроме возле изготовившегося взвиться в небо «ястребка» или на обратном скате высоты близ передовой... Самые радостные минуты жизни провел я на эстраде (настоящей или импровизированной), и я благодарен зрителям за теплоту и сердечность, которыми по-русски щедро одаривали они меня. Любовь зрителей завоевать трудно. Красивыми улыбками делу не поможешь. Если ты артист — затронь чувствительные струны души, стань в чем-то родным и близким каждому сидящему в зале, сыграй роль, чтобы приняли твоего героя за своего товарища, друга, запомнили его, взяли его с собой в жизнь.

Помню, едва закончив картину «В тылу врага» (режиссер Е. Шнейдер), повезли ее на передовую. Это был 1941 год, шли бои под Москвой. Приехали на обозначенное место — а воинской части нет, она передислоцировалась туда, где враг ожесточенней всего рвался к столице. Двинулись в поиски, долго плутали, но в конце концов нашли. Мороз стоял отчаянный, думал — разве соберешь людей на концерт? А мне командир части говорит: «Товарищ Крючков, вы можете не выступать, только покажитесь солдатам, чтобы видели — вы живы, здоровы. Это придаст им бодрости, поднимет настроение. А ведь нам завтра — в бой». Выхожу из блиндажа — стоят бойцы и простуженными голосами поют: «Три танкиста, три веселых друга, экипаж машины боевой...»

А вот вам случай послевоенный — ехал я в поезде, и попутчик, не признав во мне артиста, долго вспоминал, где мы раньше могли с ним видеться, вдруг хлопнул себя по лбу: «Да ведь мы же воевали в одном полку под Сталинградом!» Тут я представился. И что же оказалось — им тогда перед боем картину «Парень из нашего города» показывали. Вот и получилось, что он с моим Сергеем Лукониным шел в атаку...

Коммунистическая партия учит нас, деятелей литературы и искусства, — смело вторгайтесь в жизнь, помогайте решать сложные, важные задачи, встающие перед страной. В

последние годы — годы между партийными съездами — появились значительные, интересные фильмы, которые исследуют движение общества развитого социализма в его созидательном пафосе, в проблемах и противоречиях. Но, признаться честно, их еще мало, этих фильмов, нам предстоит сделать много больше, чем сделано.

Мы живем в обществе, где забота об обогащении личности новыми духовными, идейно-нравственными ценностями всегда была одной из самых насущных забот для партии и государства.

Апрельский (1985 г.) Пленум ЦК КПСС в полную силу напомнил нам о том, как велика в этом деле роль литературы и искусства, каким большим авторитетом и признанием пользуются у нас в стране среди своих сограждан представители художественной интеллигенции. Но именно в этой связи партия прямо указала на их огромную ответственность перед обществом.

Да, произведения советской литературы и искусства, как правило, оказывались на высоте, на взлете тогда, когда их авторы творчески соотносили дела своих героев с главными делами и заботами партии и народа. Теперь перед нами стоят задачи новой сложности. И решать их надо в лучших традициях уже приобретенного опыта и в поисках новых возможностей художественного осмысления правды жизни, той сложной и творческой жизни, которой все мы живем сегодня и будем жить завтра, — советской, социалистической.

Мы, кинематографисты, вместе со всеми советскими людьми переживаем важный и ответственный период — страна активно готовится к XXVII съезду КПСС. Ленинская партия может положиться и на нас, художников советского экрана: уверен, мы не подведем!

Мужской разговор

Григорий Лордкипанидзе

Беседу ведет Т. Дуларидзе

— Григорий Давидович, в качестве руководителя Театра имени Котэ Марджанишвили и Руставского театра вы всегда особое внимание уделяли проблемам современности. Затем в многосерийных телефильмах «Берега» по роману Ч. Амирэджиби «Дата Туташхиа» и в эпопее «Клятвенная запись» вы обратились к прошлому, к исследованию исторических реалий. И вот вновь — острый современный материал. Фильм «В нашем маленьком городе», к созданию которого вы приступили, должен рассказать о нелегких вопросах, которые решает сегодня партийный руководитель.

— Пожалуй, я никогда и не уходил от современности. Всегда внимательно следил за современной драматургией и не только драматургией. Я горжусь тем, что, работая в театре, открыл путь на сцену произведениям замечательного прозаика Нодара Думбадзе — инсценировал и поставил его романы «Я, бабушка, Илико и Илларион» и «Я вижу солнце» в Театре имени Котэ Марджанишвили.

С новой грузинской прозой была связана и моя работа на телевидении над фильмом «Берега». Дело в том, что «многосерийность», длительность романа Чабуа Амирэджиби «Дата Туташхиа» является существенной его особенностью, позволяет последовательно изучать движение характера, превращения героя в исторических обстоятельствах. Мне, естественно, не хотелось «ужимать» повествование, как того потребовал бы самый длинный спектакль. Только многосерийный телефильм давал возможность сохранить эту длительность, вскрыть то новое содержание, которое несло в себе произведение Амирэджиби.

Потом была «Клятвенная запись»... В ходе работы над этим фильмом я постоянно думал о мере гражданского участия в жизни каждого из нас. История впрямую связывалась для меня с современностью. И в 70-е годы, отправляясь вслед за литературными героями в путешествие во времени, я был прежде всего заинтересован возможностью глубже понять действительность, окружающую нас сегодня. Так что решение ставить фильм «В нашем маленьком городе» возникло не случайно, не вдруг. Изучение истории логически привело меня к фильму о современных проблемах грузинского города.

— А согласны ли вы с тем, что в периоды исторических бурь нравственный облик человека, героя проявляется более жестко и конкретно, ибо сама грань между добром и злом, честью и бесчестием кажется едва ли не осязаемой? В повседневной же, будничной жизни поступки человека как бы утрачивают свою непосредственную прямую связь с историей.

— Тут нельзя забывать, что история не есть некая абстракция. История делается людьми. И в любое время масштабность поступков зависит от того, осознает ли себя герой творцом истории или же не осознает. Сегодня жизнь особенно нуждается в героях, способных творить историю. Правда, герои эти в действительности выглядят куда интереснее, чем в кино. Некоторых реальных героев дня я знаю лично. Главное, что их отличает, — это творческое начало, проявляющееся активно, действенно. Они не любят громких фраз о служении народу, они просто служат ему. И потом это люди цельные. Для них не существует разделения на производственную (или государственную, как в нашем фильме) и частную жизнь. Они не нуждаются в каких бы то ни было личинах. Они всегда проявляются естественно. Уверен, что нельзя быть порядочным в личной жизни и непорядочным — на работе. Или наоборот.

Каждый из нас отвечает за себя и в частной жизни и в общественной.

— А как связан ваш замысел с реальными героями и событиями наших дней?

— Проблемы, о которых мы будем говорить в фильме, не являются выдумкой драматурга Александра Чхаидзе или моей. В основе сценария — реальные события, связанные с так называемым «потийским экспериментом» — созданием межведомственного управления при горисполкоме, которое руководит всей хозяйственной жизнью города.

Г. Лордкипанидзе



Первый секретарь Потийского горкома партии Бакур Гулуа — человек, увлеченный новым в экономике. Он много думает о проблемах, о выгоде, которую сулит этот эксперимент. Но главное для него — люди. Работники двадцати пяти — тридцати предприятий, подчиненных разным союзным или республиканским министерствам. Эти предприятия оторваны от жизни города и городу ничего не дают. Но люди-то только восемь часов на работе, а остальное время — в городе. И эксперимент направлен на то, чтобы эти люди стали гражданами, а не случайными и временными жителями города Поти. А предприятия, на которых они работают, отчисляли бы часть от своих прибылей в фонд города.

Мне нравятся фильмы, исполненные ностальгии по уходящему селу, по утраченной поэзии деревенской жизни. Но ведь и город «уходит». Еще совсем недавно тбилисца, москвича, ленинградца можно было узнать сразу, потому что каждый из них был не просто среднестатистическим жителем города, но и как бы «носил» его на себе, как улитка — свой дом. А теперь разве не стираются эти особые приметы, обедняя, обезличивая горожанина?

Главный герой нашего фильма — тоже первый секретарь горкома партии в небольшом приморском городке (его будет играть Тристан Квеладзе). Он долго обдумывал возможности централизованного управления промышленностью города, что позволило бы привлечь к местным проблемам руководителей крупных предприятий. Но стихийное бедствие заставляет нашего героя Арчила немедленно начать разговор об эксперименте. Прилив снес прибрежные дома, море наступает на город — это расплата за хищническое отношение к природе, за равнодушие к завтрашнему дню. В течение многих лет строители оголяли берег, бесконтрольно забирая песок и гальку, пока не настал день, когда берег уже не смог удержать море...

Именно сейчас, когда наводнение может «списать» все ошибки, Арчил Гварамия предлагает признать виновным не стихию, а себя. И немедленно начать восстановление естественной защиты города от моря. Он тут же выдвигает свой план: создать координационный центр, который станет единственным и полномочным хозяином города. Здесь, как я уже говорил, мы ничего не придумали: то, что предлагает наш герой, это и есть «потийский эксперимент»...

— Но в отличие от своего реального прототипа герой вашей картины, Арчил, не сразу сумел убедить своих товарищей на бюро, встретил яростный отпор со стороны своего друга Виктора, начальника строительного управления, которому зависимость от «хозяина города» не по душе. Герою приходится ехать в столицу республики, чтобы там доказать необходимость и своевременность эксперимента. К тому же обсуждение всех «за» и «против», связанных с экспериментом, не ограничивается

рамками служебного заседания. Не менее остро вопрос о новых формах хозяйствования обсуждается на дружеской встрече в домашней обстановке, где Арчил и Виктор вновь вступают в спор. Очевидно, этот драматургический ход полемичен? Более привычна ситуация, где друзья составляют как бы тыл: укроют от житейских и служебных бурь, все простят, потому что «служба — службой, а дружба — дружбой».

— Так получилось, что круг моих друзей, друзей с детства, оказался очень устойчивым. И для меня их мнение — всегда на первом месте. Так что сцена встречи друзей в какой-то степени автобиографична.

Наверное, всякое дело, а тем более социальный эксперимент, связанный, как в нынешнем фильме, с судьбами многих и многих людей, должны проводить люди с чистыми руками, с чистой душой. Там, где каждый знает каждого с детских лет, невозможно лгать друг перед другом. Виктор не мог не прийти на встречу друзей. Он хочет знать окончательное решение первого секретаря. И он готов спорить, у него есть аргументы. Конечно, его вполне устраивает сложившееся положение, но сопротивление, которое он оказывает Арчилу, связано не только с желанием любой ценой сохранить статус-кво. Виктор считает себя опытнее и практичнее Арчила. Жить и руководить, как Виктор, легче, проще: и план выполнен, и люди («его люди») довольны.

Что же касается соотнесения нашей драматической ситуации и реальной ситуации «потийского эксперимента», которая развивалась гладко, была лишена конфликтной остроты, то дело здесь не столько в нашем желании сделать сюжет более напряженным, захватывающим. Существенно другое. К сожалению, новые методы руководства не всегда беспрепятственно обретают силу жизненной нормы. Часто современному, перспективно мыслящему партийному работнику приходится еще отстаивать свою позицию в более или менее драматичном споре с теми, кто привык к устаревшим, изжившим себя методам управления.

— В вашем будущем фильме почти нет женщин. Во всяком случае, они не участвуют в споре. Я бы не стала задавать этот вопрос, но мне кажется, что тут не драматургический просчет, а определенный художественный смысл.

— Да, это принципиально. То, что происходит на встрече друзей в доме Арчила, — мужской разговор. Иначе герои не могли бы быть так откровенны друг с другом. Да и в самом конфликте, который обретает сегодня особую общественную значимость, есть та конкретность, жесткость, бескомпромиссность, которые могут быть художественно выражены именно в образе «мужского разговора».

— ...И все-таки почему Виктор остается с ним, с Арчилом? Убедили?

— В какой-то степени. Кризис-то для них общий. И когда герои проходят сквозь очищение взаимной исповедью, между ними не остается ничего недоговоренного. Кроме слов верности и дружбы, которых мужчины предпочитают не произносить. Экономическое обновление становится их общим делом.

Тбилиси



Никита Михалков



Марлен Хуциев



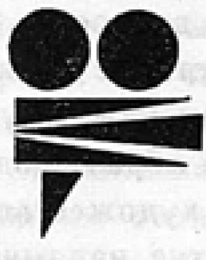
Ролан Быков



Вадим Абдрашитов



Александр Миндадзе



кинематограф 80-х. дневник

В статье М. Зака «Истоки злободневности» — анализ последних работ Н. Михалкова, М. Хуциева, Р. Быкова, В. Абдрашитова и А. Миндадзе. Разборы фильмов «Отряд», «Хозяин», «Затерянные в песках», обзор творчества молодых кинодокументалистов; беседа с кинорежиссером Аркадием Сиренко; продолжение дискуссии об экранизации; очерк творчества актера театра и кино Альберта Филозова

Хорен Абрамян в фильме «ХОЗЯИН» (режиссер Б. Оганесян)

Разборы и размышления

Беседы за рабочим столом

Дискуссии

Ракурс

Истоки злободневности

М. Зак

Речь пойдет об активном вторжении киноискусства в жизнь. Нет более очевидной мысли — с ней согласны практики и теоретики. Высказанная в публицистической форме, она многократно повторялась. И нет более трудной задачи, чем творческая реализация этого призыва.

Кинематографисты по-разному откликаются на запросы времени. Одни активно работают над фильмами, поднимающими сложные, острые проблемы. Другие идут к цели, разрабатывая, допустим, криминальные сюжеты. Их и раньше на экране было немало. Но теперь они нередко вплотную подверстываются к газетной публицистике, переводят с малого экрана на большой приемы и средства, характерные для телепередачи «Человек и закон».

Мне уже приходилось однажды называть давний фильм «Чужие» (1926), герой которого, красноармеец, в припадке ревности убил свою жену. Играл его Л. Утесов. Драма, развернувшаяся на фоне нэпманского быта, была своеобразной попыткой «экранизировать» 142-ю статью уголовного кодекса. Находясь в командировке в Баку, я познакомился со стенограммой обсуждения фильма «Перед закрытой дверью» Р. Ибрагимбекова и Р. Оджагова; один из участников обсуждения, юрист, искренне хвалил авторов за то, что они правильно ставят вопрос о свидетелях, которые уклоняются, не хотят помочь следствию. Пример, как мне кажется, не лишен исторической аналогии. Фильм «Перед закрытой дверью», вероятно, способен выполнить и эту юридическую функцию, однако было бы глубоким заблуждением сводить к ней весь его образный смысл.

Драматург Р. Ибрагимбеков, автор сценария «Перед закрытой дверью», писал: «Злоба дня лежит на самом верхнем уровне и опирается на долговременные нравственные проблемы»[1]. Вот точно схваченный корень вопроса! Образное постижение действительности не ограничивается верхним слоем, видимым каждому. Первый, зачастую публицистический образ уводит взгляд дальше. Если это истинно художественное произведение, то его восприятие напоминает эшелонированный процесс. Ему обычно соответствует и структура вещи.

С наибольшей очевидностью и полнотой единство злобы дня и долговременных проблем проявляется пока что в литературе. Айтматовский роман «Буранный полустанок» наглядно демонстрирует свое строение: фольклорные истоки, исторически осмысленная современность и фантастика перемежаются в его ткани. Это не значит, что между ними нет зазоров. Критика отмечала, например, известную самостоятельность фантастического слоя. Были замыслы у кинематографистов экранизировать вмонтированную в текст легенду. Трудно сказать, поддался бы текст такому разъятию. Его эшелонированная структура входит в авторский замысел.

Поэт Э. Межелайтис имеет отношение к кино только как зритель. В его суждениях о современном кинопроцессе многое перекликается с мыслями тех, кто вплотную причастен к кинематографу. «Читаешь газетные материалы, и становится горько: то и дело возникают фигуры «рыцарей наживы», ненасытных в своей страсти к обогащению, стерших границу между личным и общественным достоянием»[2]. И далее: «Будем говорить об этом с людьми. Но это не так просто, как может поначалу показаться. Само по себе описание того или иного факта не принесет истинных плодов. Надо в каждом случае исследовать первопричину явления, социальную его подоплеку»[3]. Так мог сказать и социолог. Поэт, ставший на позиции зрителя, идет

[1] «Искусство кино», 1984, № 9, с. 9.

[2] «Искусство кино», 1984, № 1, с. 16.

[3] Там же.

дальше: «Поучительство, готовые выводы, навязчивость могут отвратить от кино даже самых преданных зрителей. А уж молодежь хочет сама, именно сама, все понять и все постигнуть...» [4]

Закономерно, что тут же возникает понятие идеала: «В последнее время настораживает мелкотемье огромного потока фильмов, в том числе и телевизионных. Я не против того, чтобы житейские драмы становились сюжетной основой картин. Но что заложено в самой истории, какие нравственные принципы воплощены авторами и воплощены ли вообще? Что, по их мысли, должно овладеть зрителями как идеал?» [5]

Высказана эстетическая программа, которая охватывает в качестве злободневной проблему «рыцарей наживы» и вечную проблему нравственного идеала. Именно поэтому она привлекла внимание, сгруппировав внутри себя комплекс острых вопросов, имеющих социологический и эстетический смысл.

Потребительское отношение к жизни, «вещизм», как его называют, входят в реестр противоречий, которые становятся объектом художественного анализа. Вокруг этих проблем нередко завязываются сюжеты пьес нового поколения драматургов. Было бы явным упрощением сводить их замыслы к букве и духу милицейского протокола. Драматург В. Арро справедливо отмечает, что истоки замыслов коренятся в опыте, накопленном в ходе постоянных наблюдений за жизненными противоречиями: «...как говорил Горький, извечного и противоречивого стремления «жить лучше и быть лучше» [6].

Историзм замыслов порой виден невооруженным глазом. Особенно в тех случаях, когда они возникают на основе материала, таящего в себе зеркальный эффект, когда горения страстей, свойственные миру взрослых, отражаются в детском сознании. К разряду таких произведений принадлежит повесть В. Железникова «Чучело». Хотя действие ее ограничено топографией маленького приречного городка, автор отступает от наших дней в прошлое, рассказывает о «роде Бессольцевых». Р. Быкову, когда он взялся экранизировать повесть, предстояло найти девочку-актрису, лицо которой напоминало бы старинные портреты — согласно авторской ремарке, «от него веяло таинственной силой времени...» [7] Режиссер поручил роль Кристине Орбакайте. Выбор исполнительницы явился частью реализации общего замысла, который также обладает родовыми признаками и сквозь злобу дня проникает в толщу духовного опыта. Фильм «Чучело» более чем какой-либо другой связан с проблемой эшелонированного замысла, когда острый материал, близкий по характеру к судебному очерку, преображается на экране, открывая глубину культурного слоя.

Процесс реализации такого замысла не мог протекать плавно, бесконфликтно. Прошлое непосредственно проникло на экран в виде галереи исторических портретов, которые собирает дед Лены; сами же традиции, сюжетно оформленные, связанные с его деятельностью коллекционера и хранителя городских преданий, — весь этот слой фильма, не исключая актерской манеры Ю. Никулина, кажется мне излишне традиционным в прямом смысле слова, нарочито декларативным.

Но как только действие концентрируется вокруг Лены и ее сверстников, то в этой групповой, привычно школьной композиции возникает ток ассоциаций, идущих из глубины. Режиссерские приемы ориентированы таким образом, чтобы современность, отраженная в судьбах подростков, поворачивалась в кадрах разными гранями, в том числе обращенными к истории.

Может быть, несмотря на свой возраст, Лена Бессольцева генетически принадлежит к типу героинь, способных на самопожертвование, готовых к нравственному подвигу. Эта возвышенная оценка, за которой подразумевается бесконечное историческое пространство, где бедная Лена могла бы и вовсе затеряться, при взгляде на экран не выглядит абстрактной. Вступают в силу закономерности предметного, визуального искусства, способного конкретизировать в облике школьницы духовные истоки характера. Не портрет ее прародительницы, выставленный в классе для назидания, а сама Лена —

---

[4] Там же, с. 14.

[5] Там же.

[6] «Театр», 1984, № 4, с. 27.

[7] Железников В. Жизнь и приключения чудака. М., 1982, с. 335.

Орбакайте сумела возвыситься до авторского определения, если вспомнить эту строку о девическом лице, от которого «веяло таинственной силой времени».

Когда на таком лице появляется кровь от ударов, кадры производят шоковое впечатление. Режиссер наглядно монтирует впритык жестокую погоню ребячьей стаи за Леной и скороговорку экскурсовода («...эти памятники являются бесценной сокровищницей...»).

Что же все-таки произошло?

Р. Быков пришел к «Чучелу» после того, как ряд лет был ведущим телепередачи «Спорклуб», обладая достаточно хорошим знанием мира подростков и волнующих их вопросов. Обширная почта телепередачи поставляла злободневный материал, откуда черпались сюжеты очередных теледиспутов. Повесть В. Железникова предоставила возможность столкнуть этот материал с нравственной проблематикой исторического толка.

«Чучело» размыкает круг вполне взрослых проблем, связанных с отношениями коллектива и личности, и делает это на уровне современной драматургии. Еще в «Премии» А. Гельман, набрасывая коллективный портрет работников стройтреста, задался целью столкнуть героя с «психологией группового эгоизма»[8]. Однако в отличие от автора «Премии» система круговой поруки и ведомственных барьеров не волновала Р. Быкова. Отношения личности и коллектива он решает на основе реплики одного из героев своего фильма: «Так они же чудики, а мы нормальные, обыкновенные!» Речь идет об уникальной человеческой индивидуальности, которая выламывается из массовых стереотипов. Так, вероятно, социологически можно обозначить проблематику «Чучела». Если бы это был не фильм, а, скажем, научная статья.

Пристрастие критики к социологическим умозаключениям становится все заметнее. В этом нет ничего плохого, даже, напротив, есть нечто лестное для кино. Весь вопрос в том, не сродни ли в конечном итоге подобные оценки тому самому мнению бакинского юриста о фильме «Перед закрытой дверью». Социология, как и юриспруденция, может предъявлять права на киноискусство, не забывая при этом, что речь идет об искусстве.

Вернемся к Лене — Орбакайте. Ее образ не укладывается в социологические формулы. Талант доброты и влюбленность выделяют девочку из массовых композиций. В ней столько света, что с лихвой хватит на положительное начало, и не только в этом фильме. Ей предлагаются традиционные ситуации, а она переживает их с редкостной верой в неповторимость, единичность случившегося. Сколько раз кинокамеры фиксировали первую влюбленность! Вслед за репликой «А дальше? Дальше я увидела Димку...» — возникает безмолвный план лица, который один способен объяснить зрителю поступки Лены. Отсюда прямой ход к экстатическому кадру, снятому так, что внезапно Лену перекрывает пламя, хотя ребята сжигают лишь чучело. Кадр наследует определенную традицию в искусстве. И вновь поражает выстраданная именно этой героиней возвышенность слов: «Я была на костре...»

Диалог между современным и давним опытом входит в образный строй фильма. Этот диалог лишен гармонии. Напротив, конфликтен, аттракционен, как писала критика, жесток по отношению к зрителю. Проблемный режиссерский замысел выводит «Чучело» за пределы благополучных схем иных школьных лент. Не потому ли фильм обнаруживает черты, свойственные кинопроцессу в его лучших проявлениях?

●

Критика сразу заметила определенное сходство фильмов «Без свидетелей» и «Послесловие». Разные поколения кинематографистов представлены в съемочных группах этих картин.

Режиссеры Н. Михалков и М. Хуциев своими фильмами обозначают постановочную традицию, которая следует из послевоенных лет в наши дни. Несходство возраста, жизненного опыта и творческих пристрастий подчеркнуло неслучайную общность этих лент на данном отрезке кинематографического процесса.

Прежде всего было замечено, что картины — диалогичны. Действие замкнуто вокруг двоих. остальные персонажи уведены в фон. С наибольшей четкостью это условие выдержано

[8] «Кинопанорама», вып. 3. М., 1981, с. 239.

в картине «Без свидетелей», где Он и Она исчерпывают весь список действующих лиц.

Напрашивается вопрос о сравнительных масштабах экранной фабулы и авторского взгляда. Вопрос не новый, имеющий исторический привкус, если вспомнить хотя бы дискуссию о камерном и монументальном кинематографе в середине 30-х годов. Фильмы, названные выше, открыто декларируют камерный кинематограф — с учетом приблизительности и условности самого термина. Беру на себя смелость сказать, что эти скромные, если судить о них по фабуле, фильмовые конструкции вмещают достаточно глубокий и разнообразный жизненный материал, имеющий отношение к проблеме злободневного и долговременного в кино сегодня. Видимо, надлежит говорить о нацеленности авторского взгляда, о выбранном ракурсе.

Как известно, возможности кинематографа, умеющего резко расширять угол зрения на действительность или, напротив, фокусировать его на жизненном пятачке, в равной мере могут отвечать задачам искусства. На этот счет накопилась антология высказываний. Некоторые авторы ратуют за панорамную широту экранного плацдарма. Другие отстаивают преимущества крупнопланового подхода к жизни. Важно разглядеть в этих теоретических посылках творческий замысел, несущий на себе печать времени. М. Ромм, участник дискуссий 30-х годов, спустя много лет обратился к опыту «Баллады о солдате», чтобы заметить: «Один, но подробно разработанный, пристально наблюденный эпизод оказался и глубже и плодотворнее первоначального, широкого, событийного замысла»[9]. Ныне ему вторит Р. Ибрагимбеков: «Кинематографичность предполагает диапазон рассмотрения явления от самого общего плана до самого крупного, близкого, пристального... Каждую клеточку человеческой души художник пытается рассмотреть сегодня под «микроскопом»[10].

М. Ромм также прибегал к сравнению кино с микроскопом, добавляя, что надо одновременно учитывать и возможности телескопа. Диалектика этих сравнений по-своему многозначна.

Смена оптики, очевидно, подразумевает определенную смену творческих воззрений. Ошибочно было бы, исходя из нескольких названий, исчерпывать ими кинопроцесс, чье русло гораздо шире. Но именно они привлекают особое внимание. Фокусировка авторского взгляда, его точная нацеленность способны привести к значительным результатам.

Пространство замкнуто, но время? Действие каждого из этих фильмов протекает строго в наши дни. Вместе с тем простая, календарная хронология здесь неприменима. Герои «Без свидетелей» выстраивают свой диалог на постоянных отступлениях в прошлое. Они заново переживают минувшее, которое из глубины их характеров поднимается на экранную поверхность, определяет собой сюжет и поступки персонажей. В «Послесловии» дело обстоит еще очевидней: в одной квартире поселяются два поколения, старик и человек скорее даже молодой, хотя и порядком уставший от жизни. Если в фильме Н. Михалкова удар топора в дверь кладовки словно прорубает замкнутое пространство, то у М. Хуциева роль аналогичной по смыслу метафоры выполняет телевизор с кадрами войны на его экранчике.

Даже поверхностное различие этих композиций наглядно свидетельствует, что фактор времени противостоит ограниченному пространству кадров, наделяет их новым измерением. Можно сказать, что камерность в данном случае сопрягается с историзмом. Структура любого из названных выше фильмов подтверждает этот вывод.

Пьеса С. Прокофьевой, положенная в основу фильма «Без свидетелей», не была одинока в театральном репертуаре. Анатомия конформизма — эта же тема разрабатывалась А. Гельманом в «Наедине со всеми», где двое героев выясняли отношения, закрывшись в спальне. В распоряжении героев Н. Михалкова — целая квартира. Кинематографическая разверстка еще больше увеличила площадь действия. Передняя, большая комната, кухня, комната сына, ванная, наконец, чулан образовали немалое экранное пространство, где переход из одного места в другое отмечал эскалацию диалога, постепенную взвинченность интонаций, вплоть до финального крика души.

---

[9] Ромм М. Избр. произв. в 3-х т., т. 1. М., 1980, с. 291.

[10] «Искусство кино», 1984, № 9, с. 9—10.

Театральная пьеса предложила режиссеру и актерам прежде всего словесный материал. Из текста были извлечены пластические возможности: слово заменяется жестом, движением актера и точкой зрения камеры. К диалогу подключились компоненты зрелищности. В разговорной картине постановщик свободно жертвует словом, чтобы выстроить на сто с лишним метров молчаливую сцену прихода героя в дом. Его крупно взятая фигура перекрывает кадр, снятый П. Лебешевым несколько снизу, и эта поза с опущенной вдоль тела рукой, в которой зажаты поблескивающие металлом ключи, воспроизводит классическую композицию «вестернов», когда стреляют с бедра. Талант стилизатора, свойственный Н. Михалкову, использован чуть иронично, пародийно, однако ощущение угрозы вполне реально.

Кадр закономерен в общей пластической композиции, где квартира снята в своих настоящих объемах и вместе с тем истолкована как некое жизненное пространство, вмещающее не только конкретное сиюминутное действие, но и судьбы персонажей вместе с их прошлым. В такой композиции деталь укрупняется. Одна фотография, висящая на стене, размножается в россыпь фотоотпечатков, которые подмонтированы к диалогу не в виде семейного альбома, а как целостный монтажный фрагмент из минувших времен, когда их было трое — Он, Она и сын. И так любая подробность в изображении и в фонограмме, будь то внезапно засвистевший чайник или музыка «Орфея» Глюка, настраивает действие на определенный регистр, напоминая о прошлом семейном уюте или возвышенной мелодией обрамляя семейный скандал.

Здесь и вступает в силу несоответствие, отмеченное критикой. Несоответствие между сюжетными предпосылками и художественной трактовкой вещи. Постановочный замысел, актерский стиль тяготеют к классической традиции. История мелкого негодяя, написавшего на друга анонимку, тем самым укрупняется едва ли не до гротеска.

В ряде статей о фильме это противоречие разрешается достаточно просто: упоминаются образы русских тургеневских девушек, созданные И. Купченко, и шекспировская роль М. Ульянова. Положительные и отрицательные свойства персонажей «Без свидетелей» выводятся из опыта исполнителей. Конечно, этот опыт нельзя сбрасывать со счетов, он вошел в роли. Однако сам ход замысла представляется более сложным, как и процесс взаимодействия между настоящим и прошлым внутри фильма.

М. Ульянов, по его словам, пытался «...поймать «гены» образа, то есть расшифровать «генетический код» данного характера, данного социального типа»[11]. Иначе говоря, обобщающий мотив сознательно усилен, чтобы вывести актера на позицию такого искусства, где персонаж должен быть высвечен до корней, где есть претензия на общественную родословную героя. Подобная задача не каждому по плечу, тем более когда имеется в виду явление сугубо негативное.

Актерский посыл следует в русле современных трактовок. Что это так, доказывает очень близкая к ульяновской мысль кинодраматурга Б. Метальникова: «...хотелось бы напомнить о понятиях «генотип» и «фенотип», которыми пользуются биологи и психологи. Применительно к нашему делу я бы сказал, что фенотип — это живая и конкретная человеческая личность, а генотип — такой человеческий характер, который несет в себе как бы оттенок времени, его черт и особенностей. В генотипе должна четко просматриваться социальная биография человека. Умением сочетать в одном герое генотип и фенотип и определяется социальная значимость нашего героя»[12]. Научные термины в эстетическом суждении использованы условно, в кавычках. Хотя это по-своему характерно и свидетельствует о намерениях художников не ограничиваться моментальными экранными снимками, надеясь на меру обобщения и глубину, свойственные традиционному портретному жанру.

Визит персонажа М. Ульянова к бывшей жене по видимости преследует ограниченную цель: помнит ли Она об анонимке. Сюжетная цель оказалась лишь трамплином для экспозиции характера, который усилиями актера и

---

[11] «Искусство кино», 1984, № 8, с. 51.

[12] Актуальные проблемы советского кино начала 80-х годов. М., ВНИИТИК, 1983, с. 157.

режиссера настолько укрупнился в результате, что в кадрах отчетливо прозвучал мотив судьбы.

Каким способом это достигнуто?

Сначала наносятся штрихи физиологического свойства. Дает себя знать простуда, воспаленная носоглотка сказывается в звучании голоса. Он пришепетывает на суффиксах. Достоверность внешнего рисунка рассчитана не только авторами, но и самим персонажем, который обыгрывает уличную сырость, чтобы бывшая жена проявила толику заботы. Поступки, вся манера поведения исполнены этого двойного смысла. Лечится коньячком, искусно демонстрирует фазы опьянения, чтобы усыпить ее бдительность. Блуждания по квартире, суета жестов, щупающие предметы руки — все выполнено М. Ульяновым подробно, натурально, в стиле мелкой пластики, а в итоге получается мозаично сложенный и целенаправленный актерский рисунок. Герой заново осваивает некогда родной дом как враждебную территорию. Физиология роли открывается психологией характера. Это первый этап превращения.

Затем возникает понятие маски.

М. Ульянов: «...актерская сущность моего персонажа стала для него маской, уже неотрываемой от его лица» [13]. Н. Михалков: «Наша задача заключалась в том, чтобы от благоприобретенных масок пробиться к первородному лицу» [14]. Было сделано шесть разных гримов, один из них — с частоколом зубов, запомнился особо. Маска имеет вековую традицию, вошла во все учебники по истории театра. Перенесенная на экран, она сразу же вобрала в себя двоякий смысл: как социальная принадлежность персонажа и как актерское приспособление, связанное со сменой грима. Тут сказались не одни хрестоматийные традиции, но и особенности кинематографического образа, его крупноплановость, оптическое преувеличение, разглядывание лица словно бы под микроскопом. Персонаж М. Ульянова невольно стал ассоциироваться с диковинным микроорганизмом, за которым ведется пристальное наблюдение. Наследие театра и свойства кино скрестились в образе.

Напомним жутковатый кусок фильма, когда Он гоняется за Ней по квартире. Физиология здесь незамедлительно оборачивается социальной ролью: это момент духовного «стриптиза», обнажения характера. Интересна здесь сама методика строения образа, когда актерская пластика все время находится на грани символики и «г е н ы» словно бы выпирают наружу. Не столь крупный в привычном масштабном измерении персонаж (анонимка, брак по расчету, что еще?) благодаря такому строению вырастает как художественный тип.

Но и это не все. Появляется новый слой, откровенно условный, где герой М. Ульянова развернут лицом (не маской!) к зрителям и заключен в световой круг. Прием взят из пьесы: «Свет в комнате медленно гаснет... Только откуда-то извне падает луч света. Попав в этот мягко-замкнутый круг, герой пьесы как бы отделяется от всего окружающего... Он остается один на один с собой» [15]. Добавим, и с нами.

Для чего кинорежиссеру понадобился этот редкий, чисто условный прием? В конце концов, обычный крупный план способен выполнить ту же функцию, то есть оставить героя наедине с собой и зрителями. Направленный свет падает на лицо в момент, когда диалог сламывается в монолог. Сильно действующее, непривычное средство, нарушающее логику кино, понадобилось для того, чтобы высветить мышление героя. В этих «лучевых» монологах он не становится другим, по-прежнему рассчитывает варианты, как обменять тайну рождения сына (Она не родная мать) на внимание со стороны начальства (коль скоро Она выходит за начальство замуж). Но сам процесс мышления, открытый взгляду зрителя, настолько исступлен, проводится актером на таком горячечном пороге, что вновь мелочность этих расчетов как бы спонтанно переводится на мировоззренческий уровень, открывая ретроспективу образа. В кругах света отчетливей прорисовывается динамика мысли, к которой Он неизбежно приходит: «Неужели можно

---

[13] «Искусство кино», 1984, № 8, с. 59.
[14] «Театр», 1984, № 6, с. 142.

[15] «Театр», 1981, № 9, с. 173.

жить так просто?.. Я потратил талант, жизнь на то, что можно потрогать руками. На то, что никогда, ни разу, ни у кого не остается в памяти!»

Слово сказано — память. Исподволь тема памяти нарастала в камерных кадрах, расширяя их смысловое пространство. Разговоры о прошлом, тексты писем, фотографии подталкивали эту тему. И не только внешние атрибуты: память проникла в характеры, в плоть. Когда-то женщина любила, обломки чувства остались в актерском портрете, выполненном И. Купченко. Из суммы малых правд рождается нечто большее; визуальный, фактурный облик приобретает эта яростная борьба между тем, что можно потрогать, и тем, что остается в памяти; борьба по-своему историчная, которая выводит персонажи на обобщения.

Осуществленный в «Без свидетелей» монтаж злободневного материала и духовных традиций может быть истолкован в свете разных проблем. Одни из них социологического свойства, другие — художественного. Распад личности исследован как общественное явление, наносящее урон всем. Отсюда проистекает личная авторская боль за содеянное человеком над самим собой.

Другая проблема — это отношения театрального и кинематографического в актерской игре и в постановочных решениях. О предыдущем фильме Н. Михалкова «Родня» М. Ульянов писал: «Они играют необычайно театрально и необычайно правдиво — это вещи не всегда соединимые»[16]. Актер настойчиво возвращается к одной мысли: «У того же Никиты Михалкова видится мне сочетание театральности, я бы сказал, изысканной театральности с очень густым, нервным содержанием, зрелищности — с болью, яростью»[17]. Вот достаточно рискованное мнение постановщика «Без свидетелей»: «Умышленна и театральность самой картинки экрана. Нельзя в наше время выдавать киномир за документ».

«Происходящая «театрализация кинематографа» получает новый наглядный пример»[18], — пишет А. Свободин о «Послесловии» Марлена Хуциева. Имея в виду Р. Плятта, с ним вроде бы спорит К. Щербаков: «Это не «театральность» актера, но «театральность» представленного им человека»[19]. Термин множится в статьях и интервью. Его повторяемость наводит на определенные размышления.

То, что кинематограф берет из опыта разных искусств, вещь неоспоримая. Как и то, что он преодолевает этот опыт, зачастую борется с ним. Достаточно напомнить полемику М. Ромма с «пьесоподобными» фильмами. И вдруг — обратный ход. Нет ли здесь субъективных пристрастий одного актера, который делит себя между сценой и экраном, или схожих мнений критиков, больше пишущих о театре, чем о кино? Вероятно, такие оттенки надо учитывать. Но с другой стороны — диалогичность берет начало на сценических подмостках, а уж потом переходит в фильмы. Как быть с «театральностью самой картинки экрана»? Зачислим сюда же повышенный артистический тонус, словно рассчитанный на галерку, интенсификацию актерской манеры в ряде фильмов.

Не вдаваясь в подробности спора, зародившегося вместе с десятой музой, отметим, что критическая мысль в целом приближается к истине, когда видит здесь не просто целевой поиск, но попытку оправдать известную дидактичность и публицистичность замыслов. Другими словами, попытку перевести систему доказательств нравственных тезисов на язык кинематографических образов. Тут-то и возникает «театрализация», которая может быть расценена как псевдоним проповеднического начала. Не показалось ли усиление громкости выразительных средств — выходом кино на авансцену?

Упрощая, наверное, надо сказать, что исповедь героя, разменявшего талант на карьеру, произнесенная в публицистичной манере, скорее напоминает авторскую проповедь.

Фильм М. Хуциева «Послесловие» в этом смысле еще более нагляден, что значительно отличает его от прежних работ режиссера. Спорность критических оценок, разноголосица мнений, как правило, сопровождавшие такие

---

[16] «Советская Россия», 1982, 5 октября.
[17] «Искусство кино», 1984, № 9, с. 55.
[18] «Искусство кино», 1984, № 7, с. 25.

[19] «Советская культура», 1984, 19 января.

его фильмы, как «Мне 20 лет» или «Июльский дождь», были порождены во многом стилистикой этих фильмов, где авторская мысль растворялась в наплывавших с экрана отпечатках с реальности, документальных и поэтических в одно и то же время.

«Моральная формула проступала сквозь быт»[20], — пишет критик о новом фильме М. Хуциева, и не только о нем, сравнивая его с литературной традицией, подчеркивая, что в сопоставлении двух персонажей уже есть зародыш притчи и что недаром герой Р. Плятта так часто цитирует с экрана Л. Толстого.

Мысль о злободневном и долговременном открывается неожиданной стороной. Союз одного и другого заключен под знаком моральных тезисов, заявленных с экрана в манере, не лишенной черт декларативности.

М. Хуциев, как и Н. Михалков в картине «Без свидетелей», также прибегает к фактору времени в качестве одного из главных формообразующих элементов. Он выстраивает фильм в виде воспоминаний героя о том, что было. Это на самом деле — «послесловие». Поверх изображения накладывается голос Швыркова: «Если бы я мог думать тогда, насколько это все перевернет мою жизнь». Тезис заявлен. Он вынесен за пределы фильма в настоящее время, откуда мы, зрители, вместе с рассказчиком возвращаемся в прошлое, дабы узнать, что же все-таки перевернуло его жизнь. В литературе такой прием обычен, традиционен. Конструкция фильма зависела от первоисточника, от рассказа Ю. Пахомова «Тесть приехал». Режиссерский замысел обнажил конструкцию, используя при этом особенности экрана, где любое изображение выглядит в настоящем времени и лишь с помощью специальных художественных средств переводится в прошлое. Расстояние между тем, что было, и тем, что есть, заполнено в «Послесловии» размышлениями при минимальном внешнем действии. Герой обращается к зрителю: «Я вспомнил...» Оценивает: «Что-то ненатуральное было в его жестах, в голосе старика...» Иронически комментирует свой диалог с тестем: «Черт знает, общаемся, как в плохой пьесе».

Слово выполняет особую роль: по аналогии с театром, это роль «от автора». Затем Швырков опять оказывается внутри кадра и в прошедшем времени. Контрапункт между фонограммой и изображением не единственный в фильме. «Эмоциональным и информативным контрапунктом фильма является телевизор, который раздвигает тесные рамки квартиры героя в мир», — поясняет М. Хуциев.

Конструкция фильма при всей своей кажущейся простоте (двое разговаривают на протяжении 10 частей) достаточно сложна. Контрапункт времени и пространства увеличивает художественный объем. Этот новый объем нужен постановщику, чтобы вместить в кадры историческую традицию. Она заявлена в биографии тестя, Алексея Борисовича, который был в войну военврачом. Традиция живет в его рассказах о фронтовом прошлом и, помимо текста, заключена в старомодном характере русского интеллигента, который воспринимает окружающее сквозь призму культуры. Настойчивое стремление видеть все в историческом ракурсе иронически обыграно, особенно в тех случаях, когда его речь невольно приближается к речи экскурсовода. Ирония сменяется патетикой в монтажном фрагменте, который складывается из документальных кадров моряков-десантников и песни о «Варяге». История раздвигает малые контуры телеизображения до масштабов обобщающей станковой киноживописи.

Эта динамика замысла, связанная с исторической дистанцией, проходит через разные компоненты фильма. Ее следы заметны в актерских рисунках обеих ролей. Избранная Р. Пляттом манера намеренно выглядит несколько устаревшей и способна раздражать (причем раздражение, вместе с частью искушенных зрителей, испытывает второй участник диалога, о чем без обиняков он информирует нас). Другой рисунок столь же демонстративен, но уже в плане кинематографической игры; линии рисунка, нанесенные А. Мягковым без всякого нажима, кажутся бледноватыми. Люди разных поколений, они разведены на экране самим характером исполнения ролей. Дистанция отмерена на глазах благодаря актерской игре.

---

[20] «Искусство кино», 1984, № 7, с. 24.

Контраст двух образов продолжен в оформлении кадров, обильно заставленных модерновой мебелью, увешанных экзотическими шкурами и ритуальными масками, отмеченных печатью современного дизайна. Вещизм, о котором так много говорят в газетах и фильмах, оператор Л. Калашников и художник В. Филиппов превращают в особый предметный мирок, горячо осуждаемый тестем. Разрыв человеческих связей наглядно иллюстрируется в сцене на лестничной площадке, когда внезапно вырубается ток и соседи бродят с огоньками свечей в призрачном, с колеблющимися тенями пространстве, окликаемые все тем же Алексеем Борисовичем: «Где вы, люди?!». Несмотря на слабую освещенность кадров, символика сцены просматривается со всей определенностью.

Так возникает еще один контрапункт, не предусмотренный авторским замыслом. Между высоким уровнем мастерства и наглядностью моральных призывов. Ничто не остается без констатации. Черствость дочери, уехавшей накануне визита отца, излагается в короткой французской фразе. Чтобы перевести ее на русский, требуется телефонный разговор и подчеркнутый акцент — «духовная жестокость».

При всех своих различиях фильмы-диалоги сближаются на основе разрабатываемого внутри них конфликта. Между активным гуманистическим началом и нравственной аномалией. Представленные в характерах, они разводятся полярно, как Он и Она, или, напротив, зазор явно сокращается, как в фильме М. Хуциева, где Мягковым сыграна одна из модификаций делового человека. В результате диалога герой, который и раньше не выглядел аномалией, начинает лучше слышать, «излечивается» от нравственной глухоты.

Появившиеся в одном хронологическом отрезке фильмы «Без свидетелей», «Послесловие» (можно добавить — и «Время желаний»), если и не образуют направление, то во всяком случае выглядят звеном кинематографического процесса.

Эти картины вбирают в себя его особенности, в том числе такие, которые удачно определил драматург Александр Миндадзе: «...контрапункт публицистически заостренной проблемы и многомерной реальности» [21].

●

Раньше, отправляясь смотреть новый фильм А. Миндадзе и В. Абдрашитова, будь то «Слово для защиты», «Охота на лис» или «Остановился поезд», мы приблизительно знали, что нас ожидает. Берется юридическая ситуация и разрешается как художественная. В картине «Парад планет» авторы сами решили предупредить о повороте в их творческой судьбе. Предупредить с экрана, в виде вступительной надписи: «Почти фантастическая история» и в газетном интервью: «Это полупритча, полусказка» [22]. Следовательно, речь идет об условном киножанре.

Фильм «Парад планет» описать нелегко, то есть нелегко найти точные слова, чтобы они послужили эквивалентом кадров. Другое дело, что картину при желании довольно просто спародировать на бумаге, а такое желание может возникнуть, если она не понравится, что вполне допустимо. Вероятно, так...

Несколько мужчин были призваны на военные сборы, их условно «убили» и отправили по домам, но они решили не возвращаться сразу, а отгулять случайно подвернувшиеся свободные деньки. Тут и началось их странное путешествие: сначала они попали в город женщин, затем в парк стариков и старух, переночевали в стогу сена и утром разошлись по своим адресам.

Фабула изложена достаточно точно. Напрашивается вопрос: в чем же ее злободневность?

Герои «Слова для защиты» и «Охоты на лис» были взяты из толпы. «Все, как у людей», — говорили они о себе, и за них о том же говорили авторы. Случившееся выбивало их из привычной колеи, раскрывались духовные резервы, человек «выделывался» в личность. В фильме «Остановился поезд» реплика «все, как у людей» приобретала особо массовый характер, ее можно было наложить на население целого городка. Поезд буквально сходил с колес, и опять случившееся ставило под сомнение расхожую мораль этого тезиса.

---

[21] «Искусство кино», 1982, № 8, с. 165.
[22] «Советская культура», 1983, 1 ноября.

Разве в «Параде планет», при всей его условности и аллегоричности, нет той же сквозной идеи? Идеи утвердить индивидуальное в человеке, связанное с традициями духовного богатства личности, ее права оставаться собой в любой, даже самой экстраординарной ситуации?

Поисковый характер основного замысла обнаруживает новые черты в творческой позиции авторов, благодаря которым этот замысел получает необычное выражение, подчас требующее известной расшифровки. В первую очередь нас интересует соотнесенность картины с теми лентами, чьи родословные мы только что пытались проследить.

Что касается фантастики («почти фантастическая история»), то первые кадры не обманывают. Раздвигается купол обсерватории, открывается панорама звездного неба, звучит орга́н, и камера скользит по замкнутым лицам ученых, склонившихся к приборам. Затем орга́н смолкает. Начинается транзисторный мотивчик, человек входит в магазинную подсобку, где рубят мясо. Возникает тема быта и сферы обслуживания. В смене этих кадров, на наш взгляд, содержится ключ к стилистике картины. Она, стилистика, словно бы расположена «между небом и землей». Кавычки обязательны — в авторской манере присутствует ирония, как, впрочем, и патетика. Когда в той же подсобке, снятой очень натурально, двое делают шаг навстречу и, подобравшись, застывают друг перед другом, то эта пантомима, по-своему загадочная, отвлекает наш взор от мясных туш.

Вскоре выясняется, что никаких загадок нет, люди получили повестки на сборы, однажды они их уже проходили вместе, и сейчас лейтенант запаса Герман Костин, по профессии астроном, снова собирает однополчан. Нет загадок и в городе женщин — это текстильный городок, что давно известен благодаря популярной песне. А парк стариков и старух — просто дом для престарелых.

И все-таки загадочность есть. Она в самом изображении, в зрелищной природе картины, где детали и подробности жизни словно выдернуты из обыденности, а то, что не входит в бытовой перечень и выглядит фантастично, обязательно в одном из кадров обнаружит свое земное происхождение.

Эстетическое суждение о замысле естественно подразумевает выбранную авторами цель. Предваряя дальнейший разговор о картине, эта цель может быть сформулирована так: картина вторгается в споры о поколении сорокалетних, ставит проблему мужской солидарности, необходимости взять на себя риск ответственности за судьбы свои и других, за судьбу страны.

Создатели картины не торопятся, однако, с формулировками, которые не «проступают сквозь быт, как в «Послесловии». Но иногда кажется, что цель вполне обозрима и лежит на поверхности. Были люди на гражданке, разведенные профессиями, образованием, интересами, и вот, выхваченные из разных общественных слоев, они стоят в одном ряду, одетые в одинаковые гимнастерки. Ночной скрытый марш орудийного расчета снят в лучших традициях воинской темы. И тревожные сполохи света от колонны идущих танков, и холодный туман над речной переправой, и хриплое дыхание людей, выкатывающих пушку на прямую наводку, — во всем видна нелегкая солдатская страда, чья тяжесть немногим меньше оттого, что бой условен. Зато как бы безусловна и достоверна сама манера съемок: она бередит воспоминания о фронтовом братстве. Выстрелы холостые — чувства, объединяющие людей, настоящие.

Если не знать, какое место занимает этот фрагмент в общей композиции, то он похож на финал. Танки поражены, и генерал благодарит за службу. Оказывается, эту группу участников учений, как и полагалось по плану, накрыл ракетный залп. Поэтому — «все свободны», а до конца фильма еще метры и метры пленки. Очевидно, на экране осталось что-то, не поддающееся прямой словесной расшифровке. Тогда вспоминаешь, как искали брод в реке и мимо командира промчался еще один раздетый доброволец: «Гера, ну, за компанию!» Вот именно. Подразделение одновременно похоже на сбитую мужскую компанию. Грозное шествие танков и шумное купание выбывших из игры «духов», как они себя называют, — части одного фрагмента картины.

Их соседство предусмотрено. Военная игра — все-таки игра. Традиция фронтового братства вмонтирована в кадры, снятые сегодня, в мирное время. Изображение благодаря самому себе и точной реплике открывает свой скрытый слой. Мы уже видели, что многослойная структура — типичный признак ряда фильмов о современности. Это касается не столько материала, сколько выбора художественных средств, обостряющих нашу историческую память. Вот первый исток злободневности «Парада планет».

Город женщин начинается с кадров, слегка размытых по краям, будто выпуклых, сферических. Мелькают, укрупняясь, женские лица, и все они красивы. Не в этом ли условность? Танцплощадка, куда попадают наши герои, не раз становилась объектом съемок в различных фильмах. Как правило, авторы отдавали свои симпатии девушке, которая вынуждена была дожидаться партнера. А в «Параде планет» — парад прекрасных лиц!

Сферические кадры озвучены быстрым шепотом, из шелеста женских губ возникают отдельные слова, которые складываются в диалог. Мизансцена также диалогична. Разбившись на пары, «духи» умело или неумело ведут своих партнерш, обмениваясь репликами или молча, но в любом случае мужская пластика очень доходчива. Движение внутри кадров подчиняется определенным эстетическим закономерностям: люди вполне узнаваемы и реальны, а пластическая среда условна и изменчива. Вспоминается опыт немого кино, когда природная зрелищность экрана, его динамические свойства ценились особо высоко. Ассоциации театрального толка, якобы узаконенные, здесь теряют свою силу.

Красивых женщин играют актрисы. Характеры, а они намечены, пусть и эскизно, выявляются в кинопантомиме, часто комической, иногда печальной.

Прекрасна, таинственна сцена ночного купания. «Обнаженная подруга Костина проходит через кустарник, входит в реку, плывет». С точки зрения монтажного листа, все правильно. Экранное изображение содержит скрытую аллегорию: переплыть реку — значит оставить за собой прошлое, миновать рубеж. Кадры окутаны синими сумерками, как на картинах Куинджи.

Вновь это предположение излишне субъективно, хотя живописные ассоциации напрашиваются. Но как передать в слове обаяние экранной реальности? Ощущение праздничности? Вот, пожалуй, слово, нужное здесь. Когда потом, в доме для престарелых услышим: «Надо чаще вспоминать, что жизнь прекрасна!», то эту расхожую истину оживят и обновят не только актерские интонации, но и кадры города женщин. Духовные традиции, связанные с самим понятием красоты, словно бы подмонтированы к современности.

Планы на берегу озвучены музыкой Бетховена. В парке стариков и старух — Шостакович. Художественное решение на грани риска. Впрочем, музыкальная традиция стала почти обязательной, если вспомнить «Орфея» Глюка в михалковском фильме или «Варяга» в хуциевском. Риск в том и другом случае несомненен: ведь патетика все время готова соскользнуть в иронию, она испытывается трезвыми характерами людей, которым близко к сорока, повидавших на своем веку многое. Лексика, по-мужски откровенная, как и поведение героев «Парада планет», почуявших волю, — все это не подчиняется жанровым условностям. Живые, вошли они в не совсем обычный экранный мир и порой с удивлением рассматривают его, будто вовсе и не герои, а зрители. Прием остраннения не нов, однако использован к месту.

О. Борисов, С. Никоненко, С. Шакуров, А. Жарков, А. Пашутин, П. Зайченко (это имя для кино новое) — в ролях астронома, шофера, мясника, грузчика, архитектора, рабочего с арматурного — связаны между собой не только сюжетом; в определенном смысле они моделируют разные социальные слои.

Замысел проходит через последний круг. Меж деревьев гуляют очень пожилые люди, чем-то мучительно знакомые. Во внешнем облике, одеждах, в манере держаться видны приметы ушедшего времени. По существу, это безымянные исторические портреты, которые по воле авторов задвигались, собрались вместе, окружили пришельцев из сегодня. Было бы явным преувеличением сказать, что каж-

дая из оживших фигур вызывает симпатии. Но это наше прошлое, и мы не вправе от него отказаться. Для стыковки прошлого и настоящего и была выбрана музыка Шостаковича.

Есть сотни других способов, чтобы по-современному и даже больше — злободневно раскрыть на экране тему исторической памяти. Как мы видели, она может вызвать ассоциации с Жанной д'Арк, перейти в биографию персонажа, отложиться в конструкции фильма, принять форму телевизионного изображения. Авторы «Парада планет» без робости обратились к искусству с аллегорическим смыслом, не расставшись при этом с конкретными человеческими характерами.

Серебро волос и старческие женские руки, вложенные в мужские, мускулистые, — кадр впечатывается в сознание как эмблема всей сцены, где одна из жительниц дома «узнает» в герое О. Борисова своего сына, пропавшего в блокаду. Рассудок матери омрачен, материнское чувство осталось первозданным. Л. Гриценко играет нормальную женщину, хотя ситуация не совсем обычна и в ней участвует доктор. Актерский образ согласован с образом всего фильма. Внешняя логика действия может быть нарушена — ради поиска внутреннего смысла.

И все-таки, если задать вопрос на уровне обыденного сознания: что объединяет столь разных людей? Эти «взрослые игры»? Еще не остывшая с детских лет жажда приключений? Праздник жизни, который в обычном варианте именуется танцплощадкой? Историческая память, запечатленная в лицах, в глазах женщины, пережившей блокаду?

Объединяет мысль художников. Она возносит нас над привычным бытом, напоминает о звездном небе. Парад планет не увидеть невооруженным глазом. Нужны не только оптические приборы, но и зоркость духовного взгляда, говорит фильм.

●

А. Гребнев, приверженец литературно ясного, повествовательного кинематографа, умеющий в его пределах ухватить и «генотип» и «фенотип», неожиданно заявляет: «Период, когда похожесть на реальную жизнь достаточна для идейного и эстетического наполнения, окончен... Требуется переход на новую ступень — и здесь уже иная степень условности, другой градус реализма»[23]. Суждение, конечно, излишне категорично, но практика его подкрепляет. Аттракционность «Чучела», смена масок в «Без свидетелей», фантасмагория «Парада планет» подходят к этой мысли. Она не бесспорна, новый кинематографический опыт способен ее опровергнуть, люмьеровский поезд еще не раз подойдет к станции в качестве символа изначального документализма, присущего кинематографу. Но и вовсе отбросить эту мысль нельзя.

Условность условности рознь. Когда в основе лежит социальное чувство, прием обнаруживает, как и сам фильм, свою родословную, связанную с традициями исторического творческого мышления. Тогда-то экранные конструкции, выстроенные на диалогах — между людьми, кадрами, съемочными точками, монтажными фрагментами, между публицистикой и образностью, аллегорией и жизнелюбием, — в конечном итоге заключают в себе главное. Это главное повествует о диалоге времен, о духовном наследстве, — а это входит в понятие злободневности.

[23] «Искусство кино», 1984, № 1, с. 67.

Тогда, в сорок первом...

Николай Савицкий

Художественная кинолетопись Великой Отечественной включает десятки и сотни картин самых различных жанров и стилистических направлений. От камерной драмы до масштабного эпического полотна, от документальной повести до поэтической притчи, от лирической исповеди до отмеченного открытой патетикой рассказа историка-публициста. И каждое из этих произведений вносит свои краски, свои детали в экранную панораму минувшей войны, события которой кинематограф осмысляет вот уже более сорока лет, вновь и вновь возвращаясь к тому, что случилось за четыре военных года.

Четыре года — и четыре десятилетия... Крохотный отрезок на шкале мирового времени, столь многое вместивший и столь решительно повлиявший на весь дальнейший ход истории, — и значительная историческая дистанция, позволяющая сегодня яснее разглядеть некоторые из существенных подробностей прошлого, зачастую неразличимые с близкого расстояния. Все более отступая от нас во времени, война вместе с тем как бы приближается к ныне живущим, ибо время делает искусство мудрее, обостряет взгляд художника. Этот сложный, неравномерно протекающий процесс, не вдруг и не вчера начавшийся, дает порой неожиданно свежий и впечатляющий результат.

Впрочем, «неожиданно» — здесь, наверное, не совсем подходящее слово. Ведь любой состоявшийся творческий акт — всегда неожиданность, непременно обладающая некой внутренней обусловленностью, пусть не сразу заметной.

Думается, все сказанное имеет отношение и к фильму «Отряд», поставленному Алексеем Симоновым на Литовской киностудии.

...В самом начале ленты зажигается надпись, с лаконичной определенностью обозначающая место и время действия: «Военный городок. Литва. 1941 год. Июнь». Литва... Значит, совсем близко западная граница. Июнь 1941 года... Значит, совсем скоро война. Вводный титр задает атмосферу тревоги, напряженного ожидания. Как и первый эпизод, лишь косвенно связанный с последующими событиями: стрелковая рота, ранним утром поднятая по тревоге, участвует в боевой операции. Бойцы прочесывают окрестности в поисках замеченного накануне нарушителя границы, возможно, диверсанта. Но операция заканчивается, едва успев развернуться, поскольку быстро обнаруженный и окруженный нарушитель застрелился, не оказав сопротивления. Причем мы даже не увидим, как это произошло. Рядовой пограничный инцидент, не первый в здешних местах, как легко догадаться... Солдаты возвращаются в расположение части, а вечером они посмотрят картину про войну. Про ту самую, что еще не началась, но всякую минуту может начаться...

Фильм, который крутили в тот вечер (и снова — уточняющий титр: 11 июня 1941 года) в военном городке, так и назывался — «Если завтра война». Литая строка из звеневшей лихим оптимизмом популярной песни («Если завтра война, если завтра в поход, мы сегодня к походу готовы...») дала ему название. Во второй половине 30-х годов у нас появилось сразу несколько картин, создатели которых попытались показать на экране, как будет выглядеть всеми предощущавшаяся война с фашистской Германией. Сегодня только специалисты, должно быть, помнят эти некогда громко звучавшие заглавия: «Родина зовет», «Глубокий рейд», «Танкисты», «Эскадрилья № 5». Подобные ленты числились по разряду «оборонных». Тридцать с лишним лет спустя на страницах «Истории советского кино» им будет дана исчерпывающе полная характеристика — всего одной фразой: «В фильмах оборонных искусство не

«ОТРЯД»
Сценарий Е. Григорьева. Постановка А. Симонова. Оператор Й. Грицюс. Художник А. Ничюс. Композитор В. Камоликов. Звукооператор Р. Федаравичюс. Литовская киностудия, 1985.



«ОТРЯД». Петров — М. Морозов, Доронин — А. Феклистов, Степан — В. Нестеров, Урин — С. Гармаш

контролировалось действительностью»[1]. Все эти картины строились по одной схеме... Коварный враг неожиданно совершает нападение, вторгаясь на нашу территорию, но ему не удается застать нас врасплох. Отлично оснащенная армия, у которой всего достаточно — и танков, и самолетов, и орудий, — готова к отпору. И отпор не заставит себя ждать. А за сокрушительным военным поражением, которое агрессор терпит в течение буквально нескольких дней, следует революционное восстание в тылу противника. Тут и конец войне.

До чего же наивными были эти ленты! Однако нет у нас права слишком строго судить за то их авторов, среди которых были опытные и талантливые мастера. Ведь они предлагали зрителю кинематографическое переложение распространенных тогда тезисов, главный из которых утверждал: «Войну будем вести на чужой территории и выиграем малой кровью». Вероятность иного развития событий заранее исключалась... Через три года после окончания войны поэт Алексей Сурков скажет: «Пробыв среди солдат две войны (финскую и Отечественную), я был свидетелем того, какой крови нашей молодежи стоило представление о войне, порожденное такими довоенными фильмами, как «Танкисты», «Если завтра война» и другие. Им под огнем врага пришлось переосмыслить обстановку, и это очень дорого стоило народу»[2]. Увы, не только кино было тому виной...

Нет, не случайно драматург Е. Григорьев и режиссер А. Симонов пригласили своих героев теплым июньским вечером 41-го в летний кинотеатр и показали им картину, в кадрах которой эскадрильи боевых самолетов с красными звездами на крыле шли сомкнутым строем и сотрясали землю стальными гусеницами наши танки.

[1] История советского кино. 1917—1967, в 4-х т., т. 2 (1931—1941). М., 1973, с. 207.

[2] См. там же, с. 208.

Не случайно высветили они при этом лица собравшихся в зале бойцов, устремивших на экран восторженно горевшие взоры. Как раз такой пролог, контрастно оттеняющий дальнейшее, и был нужен этому фильму — о первых днях войны, о горьких прозрениях, которые испытали люди, лицом к лицу столкнувшиеся с коварным и сильным врагом в ту пору, когда многие, очень многие их соотечественники еще и представить себе не могли, какая страшная, неимоверной тяжести беда обрушилась вдруг на нашу землю.

Есть драматургия характеров — и есть драматургия ситуаций. Естественно, это не означает, будто в произведении, центральный конфликт которого вызван объективно складывающимися обстоятельствами, не зависящими от воли действующих лиц, а не столкновением их личных интересов, позиций и личных качеств, — характеры вовсе уж неважны. Важны и нужны, разумеется. И все-таки в тех случаях, когда драматизм происходящего задается преимущественно извне, индивидуальными характеристиками персонажей, тем более — движимых общей целью, можно отчасти и поступиться. Так (или почти так) обстоит дело в фильме «Отряд». На стадии довольно продолжительной, хотя и нисколько не растянутой экспозиции даже самый внимательный и весьма искушенный зритель едва ли в состоянии различить среди множества появляющихся в кадре лиц — их, главных героев повествования. Можно только догадываться, что нам еще предстоит встретить и вот этого молоденького солдата, который, с мальчишеским азартом предвкушая интересное приключение, вскочив по тревоге, спросонья выпаливает: «Война? Началась, да? В прорыв?» Можно только предположить, что как-то со временем проявит себя его более трезвый, не столь легкомысленно настроенный товарищ, без обиняков обрывающий «салагу»: «Успеешь, придурок. Никуда она от тебя не денется». Но было бы преувеличением утверждать, что каждый из бойцов будущего отряда запоминается «с первого предъявления», выделенный на фоне эпизодических фигур, всего раз-другой попадающих в поле зрения камеры. И в этом есть своя логика: на месте Петрова, Никитина, Кузьмина (обратим внимание на распространенность этих русских фамилий) могли оказаться другие, поскольку герои «Отряда» — из массы, из сотен и сотен тысяч таких же, как они, молодых солдат тридцать девятого или сорокового года призыва, встретивших войну двадцатилетними.

Только в последнем довоенном эпизоде ленты состоится у нас предварительное, да и то мельком, знакомство с основными участниками предстоящих событий. С сержантом Дорониным (А. Феклистов), с рядовыми Уриным (С. Гармаш), Никитиным (Д. Брусникин), Петровым (М. Морозов), Кузьминым (Я. Степанов), Окуневым (А. Песков). В тот день, 21 июня, все они работали на лесоповале в нескольких километрах от военного городка. Четверо наряд вне очереди схлопотали, один сам в лес напросился, ну а Доронин с ними — за старшего. Никакого оружия у них с собой не было — деталь, в абсолютном правдоподобии которой можно усомниться: в приграничье неспокойно, Советская власть в Литве была к тому времени восстановлена менее года назад... Все же примем этот несколько условный посыл. В общем, как бы там ни было, а исходная ситуация фильма такова: шестеро бойцов Красной Армии, возвращавшиеся с лесного участка в гарнизон на попутной полуторке, встретили роковое утро 22 июня безоружными, отрезанными от своей части стремительно наступавшими от границы войсками гитлеровцев, не имея при себе ни снаряжения, ни запаса еды. И о том, что началась война, они узнали не из радиопередач, не из газетных сообщений. Война мгновенно ворвалась в их сознание и в их жизнь тяжелым гулом чужих самолетов, внезапно нависших прямо над головой, оглушила бомбовыми разрывами, вдавила в землю. Это казалось невероятным, но было реальностью, от которой некуда деться и которую оставалось только принять, действуя отныне по правилам, решительно отличавшимся от тех, что руководили их поступками до сегодняшнего дня.

Самое сильное и волнующее впечатление от фильма связано у меня с этим очень точно переданным моментом резкого психологического сдвига, чуть ли не моментального вытеснения прежних устоявшихся представлений о действительности — новыми, привнесенными войной.



«ОТРЯД». Йонас — М. Дорофеюс, Никитин — Д. Брусникин

Что думали, что чувствовали наши красноармейцы в те минуты, когда, пережидая бомбежку на обочине проселка, смотрели на свой догоравший у переезда грузовичок, который не успел довезти их до места? Когда сквозь редкую придорожную поросль увидели на шоссе не одну, не две — целую вереницу машин и бронетранспортеров с автоматчиками в незнакомой серо-зеленой форме... И потом, когда, как затравленные, метались ребята среди деревьев, виляя и уворачиваясь от немецкого мотоциклиста, решившего позабавиться охотой на людей... Когда разглядели они в окуляр перерезанного осколком полевого бинокля, как двое из их части в гимнастерках без ремней грузят на подводу грудой сваленные у выезда из военного городка тела его погибших защитников, их жен и детей... Когда совсем близко от них конные конвоиры-немцы провели лесом колонну пленных советских бойцов и командиров, усталых, израненных, кое-как перевязанных... Да ничего подобного не могло, не должно было произойти! Но все-таки произошло... И вот они, немцы — довольные, сытые, беспечные, успевшие ощутить себя здесь хозяевами. Как же так? «Ну, мы — ладно, но армия где? Война — где?» — с угрюмой злобой задаст Иван Урин свой всех одинаково мучающий сейчас вопрос, адресуясь к самому «грамотному» среди них, к Сане Петрову, который еще вчера так складно и бойко мог что угодно разобъяснить. И про неспособность Германии воевать на два фронта, покуда она с Англией не разделалась. И про Коминтерн. И про немецкий пролетариат, который, конечно же, не поднимет оружие против «первой родины рабочих»... Петров и теперь, хоть и без прежней убежденности, что-то там толкует насчет маневренной войны и возможности нашего прорыва где-нибудь на другом направлении. Но его слова бессильно повисают в воздухе.

И никакой его вины тут нет! Ибо ни этот

молоденький паренек в солдатской форме, свято веривший в неприступность наших рубежей, ни шагающий рядом с ним участник финской кампании Урин, уже побывавший под пулями и наверняка кое-что для себя уяснивший, ни рассудительный, от природы сметливый Доронин, догадывавшийся, видно, и раньше, что на легкую победу в предстоящей войне рассчитывать не приходится, — не знали, да и знать не могли всей правды. Как мы встречали врага, испытывая нехватку современной военной техники, не успев укрепить отодвинутые на запад границы, своевременно развернуть полки и дивизии...

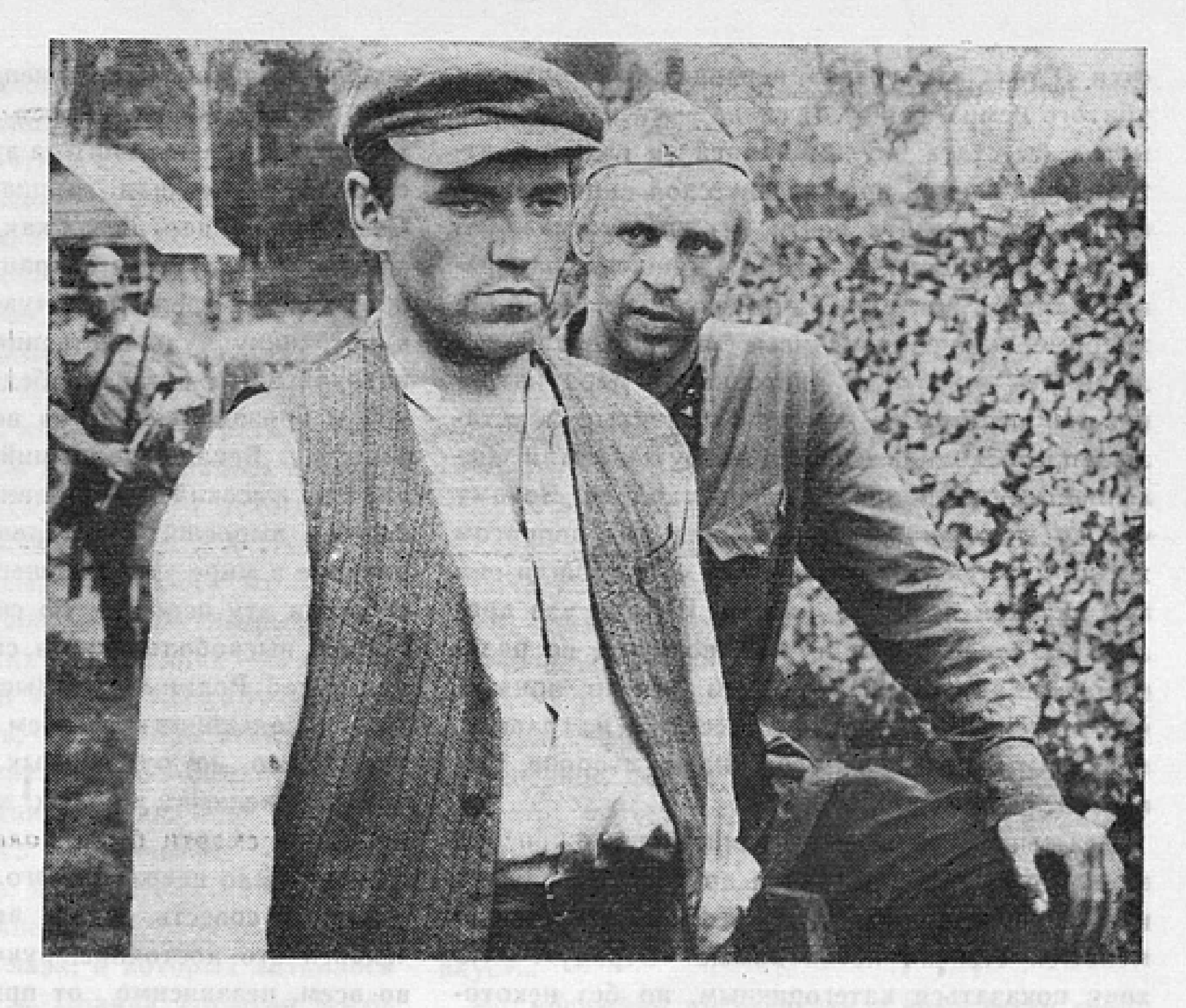
Зато они хорошо знали другое: есть долг — солдатский и человеческий, он выше любых, даже непреодолимых обстоятельств, и вот настало время честно выполнить его до конца. Никто из них не произнес вслух этих громких слов, не было в том нужды. Но каждый, не колеблясь, про себя решил: будем драться! Это не обсуждалось — как бы само собой сложилось в безоговорочно и сразу принятую общую формулу поведения, единственную из всех возможных. И столь же непроизвольно, почти незаметно со стороны Доронин, его пятерка и прибившийся к ним водитель сожженного немецкой фугаской грузовика — Степан (В. Нестеров) перешли в новое качество. Горстка безоружных людей в военной форме, попавших в окружение, превратилась в о т р я д, в боевую единицу действующей армии.

Спору нет, на словах такое выглядит куда проще, чем могло быть и бывало, наверное, на самом деле. А потому нетрудно понять стремление авторов найти достаточно убедительное фабульное и пластическое выражение сложной метаморфозы, разительной, отчасти даже невероятной, — одновременно сохраняя ту естественно-жизнеподобную стилистику, которая уверенно выдерживается ими где-то на протяжении первых двадцати минут с начала ленты. Понятны и сложности, ожидавшие их на этом пути. «Отряд» едва ли можно было решить как фильм-размышление и выявить социально-историческое содержание его проблематики, не выходя за пределы психологии, внутренних переживаний героев. Хотя бы уж в силу того, что сама ситуация, в которой они очутились волею случая, настоятельно требовала вторжения в иную сферу. В стихию фильма-действия — с присущими ему неожиданными поворотами событий, динамичной композицией, эффектной зрелищностью. Следовательно, существовала реальная опасность крена в сторону военно-приключенческого жанра. Что, как мне представляется, было противопоказано э т о й картине, в которой внешняя событийность, привычный и легко читаемый батальный драматизм призваны были подчеркивать, но никак не заслонять драматизм времени, черты поколения, начинавшего войну и сделавшего самый первый шаг навстречу будущей — еще такой далекой тогда — Победе.

Будем объективны: всюду и полностью избежать этой опасности создателям «Отряда» не удалось — притом что, по общему счету, фильм все-таки не сбился с пути, оставаясь и далее, в лучших, в самых запоминающихся эпизодах столь же бескомпромиссно правдивым и последовательным в художественном анализе военной действительности, каким заявлен был с самого начала.

Экран со всей очевидностью обнаруживает стремление сценариста, постановщика картины, исполнителей центральных и второстепенных ролей исключить всякого рода внешние эффекты, самоцельную занимательность, апробированные — а уж тем более стереотипные — способы подачи материала. Соответственно, и камера оператора Йонаса Грицюса — это по преимуществу внимательно наблюдающая камера, изобразительный ряд ленты отличается строгостью, приглушенностью цвета, который и вовсе исчезает в особенно напряженные моменты действия (иногда, правда, уловить закономерность использования этого приема затруднительно). Ощутимо дает себя знать намерение авторов везде, где только возможно, высказываться с жесткой прямотой, ясно и однозначно — даже в тех случаях, когда метафоры, символические обобщения, кажется, сами собой просятся в кадр. Все эти усилия нередко позволяют до минимума сократить зазор между «кино» и реальностью.

Вспомним, к примеру, поединок Алеши Кузьмина, пустившего в ход случайно оказавшуюся у него в руках ракетницу, с немецким мотоциклистом-автоматчиком. И ведь не убил Кузьмин



«ОТРЯД». Хозяин — Л. Лауцявичюс, Доронин — А. Феклистов

немца, не сразил наповал (такой исход тоже выглядел бы довольно правдоподобно); отважившись на неравное противоборство, наш солдат сумел только напугать врага, сбить с него спесь, заставить отступить. Но как же это было важно в ту минуту, и не для одного Кузьмина — для всего отряда — остановиться, прервав унизительный бег, повернуться лицом к противнику, ощутить в себе силу, способность к сопротивлению!.. А гибель Юрки Окунева, который, помните, все на войну рвался? ...Аккуратно поправив на себе форму, с лучезарной улыбкой, бесстрашно и бодро зашагал Юрка в сторону села — навестить подружку-польку, разузнать, как и что, где немцы, где наши. Но короткое время спустя он уже бежал, задыхаясь, обратно, преследуемый фашистами, и кричал своим на бегу, чтобы не вздумали себя обнаруживать. И погиб у них на глазах, в упор прошитый автоматной очередью, только и успев что дать в морду немцу, который оказался поближе. В другом фильме он бы, наверное, умирал иначе — рванув на груди гимнастерку, шагнув под пули. Но не рванул, не шагнул... Хоть и принял смерть, как герой, не склонив головы.

После поединка в лесу, после гибели Окунева, после встречи с ксендзом, которому Кузьмин и Никитин отдали спасенного ими литовского мальчонку и который все никак не мог взять в толк, почему эти двое русских — двое обреченных, по его понятиям — даже не помышляют о том, чтобы сдаться на милость победителей, — с доверием смотрится и несколько выбивающаяся из общей неромантической тональности ленты схватка с гитлеровцами на берегу реки. Это уже настоящий бой и первая настоящая победа, одержав которую, отряд становится отрядом в полном смысле слова: теперь у Доронина и его бойцов появилось и трофейное оружие, и даже средство передвижения — немецкий автофургон, за баранку которого деловито усажива-

ется «Степа из Курска», переодетый в снятую с убитого немца форму. И снова — сцена, которая могла бы стать кульминацией и главным аттракционом иной приключенческой киноповести, поставлена и снята почти без «пережима», без излишней лихости, в ней не ощущаешь намерения удивить зрителя. Мол, вот какие они были храбрые, какие находчивые парни: считай, голыми руками — одна винтовка да пара патронов на шестерых — одолели, голодные и усталые, превосходившего их и вооружением, и численностью противника!.. Верно, одолели. Потому что добыть оружие стало для них вопросом жизни или смерти. Потому что уже прошли они азы великой науки ненависти. Потому что дрались на своей земле и, должно быть, не разумом еще, а, скорее, сердцем успели понять: пусть и силен враг, но не всесилен и, главное, право и правда не на его — на их стороне. Вот и одолели!..

Сражение у реки — не единственный боевой эпизод в фильме. Будут и другие, в большей или меньшей степени удавшиеся, в большей или меньшей степени необходимые «Отряду». Не хочу показаться категоричным, но без некоторых из них, наверное, можно было и обойтись. Так, не вполне органичной художественной структуре ленты видится мне не лишенная картинности гибель Урина и Петрова, совершивших дерзкий налет на забитый немцами полустанок. Мужественный поступок, да что там — подвиг двух красноармейцев, движимых святой жаждой мщения, вроде бы и в контексте фильма. Вроде, и понятно, как они на него решились: смерть каждую секунду рядом, неизвестно, когда настигнет... Так не лучше ли задорого отдать свою жизнь, самим распорядившись собственной участью и зная, что гибнешь не напрасно? Да и суровые упреки белорусской крестьянки (С. Станюта), ее пронзительный испытующий взгляд — куда как нелегко такое снести мужчине, защитнику, воину!.. Однако же есть во всем этом что-то нарочитое, рассудочное, поверх чувства. Как, кстати, и в тех разговорах, которые не спеша, обстоятельно ведут меж собой Урин с Петровым — когда жить им остается считанные минуты.

Но в конечном итоге фильм — не о том, а если точнее, — не только о том, как в первые недели Великой Отечественной войны вырывалась из окружения, нанося посильный урон захватчикам, теряя одного за другим товарищей по оружию, небольшая группа советских солдат. Сверхзадача картины, как я ее понимаю, заключалась в другом: сохраняя верность фактам прошлого, с трепетным чувством приблизиться к источнику чудодейственной силы, благодаря которой наша страна победила в самой жестокой и кровавой войне из всех известных человечеству. Веками копившийся духовный опыт народа, высокий нравственный потенциал поколений, выросших в условиях нового строя, впервые в мире утвердившегося на нашей земле, сложили эту необоримую силу — и она стремительно высвободилась в смертельно опасный для судеб Родины час. Высвободилась и в людях, в большинстве своем никакой исключительностью не отмеченных, но вместе с тем необыкновенных: для них, как сказано в фильме, выше смерти были долг и совесть, а оттого — не было невозможного.

Долг и совесть, если и вправду несет в себе человек это достояние, руководят им всегда и во всем, независимо от привходящих обстоятельств. В тексте киносценария «Отряд» состояние героев будущей картины (осознавших, что разразилась война — и все вокруг разом перешло в новое измерение) было обозначено так: «Все внешние ориентиры сместились в мгновение ока. Остались только внутренние». Да, на протяжении всей военной части ленты бойцы из отряда Доронина вынуждены полагаться только на самих себя, сообразуясь с собственными внутренними побуждениями да еще — с элементарным здравым смыслом, если хотите, и все, что они делают, не просто отвечает духу некогда принятой ими присяги, но и согласуется с самыми верными понятиями о справедливости, человеческом достоинстве, чести. Показать это в фильме было ничуть не менее важно, чем мужество и отвагу защитников Отечества на поле брани. Характерно, что наиболее яркие эпизоды картины, а среди них самый безупречный по режиссуре и завершенный драматургически эпизод на хуторе крестьянина-литовца (с блеском провел эту роль Л. Лауцявичюс), относятся к «мирным» отрезкам сюжета: по мысли и настроению «Отряд» тяготеет к социально-

исторической, психологической драме и лишь отчасти к жанру военной киноповести.

Легко предвидеть, что в адрес картины будут высказаны (да и высказываются уже) упреки в связи с недостаточно глубокой индивидуализацией характеров основных действующих лиц. Мне показалось, в том, как обрисованы центральные образы произведения (а они действительно намечены «в графике», без подробной проработки деталей), не просчет, а расчет авторов: «Отряд» — фильм с коллективным героем, представляющим часть огромного целого, имя которому — сражающийся народ. А коль так, акцент на общих, всем, независимо от особенностей каждого персонажа, свойственных человеческих и гражданских проявлениях — в известной мере оправдан. В то же время трудно, мне кажется, не заметить, что — при всей условности их индивидуализации — большинство героев «Отряда» обладают социальной узнаваемостью или отчетливо различимой типажностью. Разве скажешь, что все они на одно лицо? Особенно запоминается А. Феклистов в роли Доронина, его глаза, в которых затаилось страдание и решимость. Правда, события ленты развиваются так, что идентификация отдельных фигур возможна не сразу, она требует от зрителя определенных усилий и повышенного внимания.

После таких картин, как «Белорусский вокзал», «Двадцать дней без войны», «Восхождение», «Родник», появление еще одного заметного кинопроизведения о войне, созданного художниками, не имеющими, в силу своего возраста, личных впечатлений о времени Великой Отечественной, наводит на мысль о некой закономерности: кинематографисты новых поколений с ощущением своей сопричастности истории народа ищут новые пути ее художественного исследования. В творческой биографии известного драматурга Е. Григорьева «Отряд» — первый опыт оригинального сценария на военную тему и опыт удачный, по строгому счету. Что же касается А. Симонова, то для него обращение к начальному периоду войны, наиболее сложному, драматичному и до сих пор не часто привлекающему внимание нашего киноискусства, — это еще и благородное продолжение фамильной традиции.

Наверное, фильм «Отряд» требует более подробного, углубленного анализа — эти заметки суммируют лишь первые впечатления от просмотра. Не исключено, что картина вызовет и дискуссию: она не из категории «на любой вкус»...

Но, обсуждая достоинства и недостатки этой неординарной работы, нельзя, по моему убеждению, усомниться в главном: без таких фильмов, как «Отряд», наши представления о минувшей войне и ее исторических уроках, о том, что было тогда, в сорок первом, — оставались бы неполными.

Дон Кихот из Цмакута

Л. Маматова

В литературе тот, кто непосредственно ведет повествование, и автор произведения — не всегда одно и то же лицо. Послушаем, например: «Благоразумие — вещь не из рыцарского сундука, зато безопасно. Да-с. Можете не соглашаться, можете снисходительно улыбнуться, можете даже улыбнуться презрительно... Валяйте. Когда намашетесь театральными мечами, когда вас отовсюду с треском выставят, когда вас охватит отчаяние, приходите к нам, благоразумным, чай пить». Чьи это соображения? Писателя? Василия Макаровича Шукшина? Нет, конечно. Это высунулся из угла с самоохранной философией тот самый повествователь, от имени которого начинается рассказ «Обида». Писатель к повествователю относится со злой иронией, позицию его опровергает, доказывает высоту души как раз «неблагоразумного», чудаковатого своего героя — Сашки Ермолаева.

В кино повествование ведет обычно сам автор. То есть, конечно, коллективный автор. Фильм «Хозяин» принадлежит и писателю Гранту Матевосяну, и режиссеру Баграту Оганесяну, и другим его создателям. Но все они, как единый Автор, излагают происходящее от собственного лица. И тут нельзя не заметить, что на героя своего автор чаще всего смотрит издалека. Герой все время в кадре, а крупных планов мало. Понятно, что нужен так называемый «социальный и природный фон», который входит в кадр вместе с Ростомом Саркисяном — так зовут героя — на общих планах. Но дело не только в фоне.

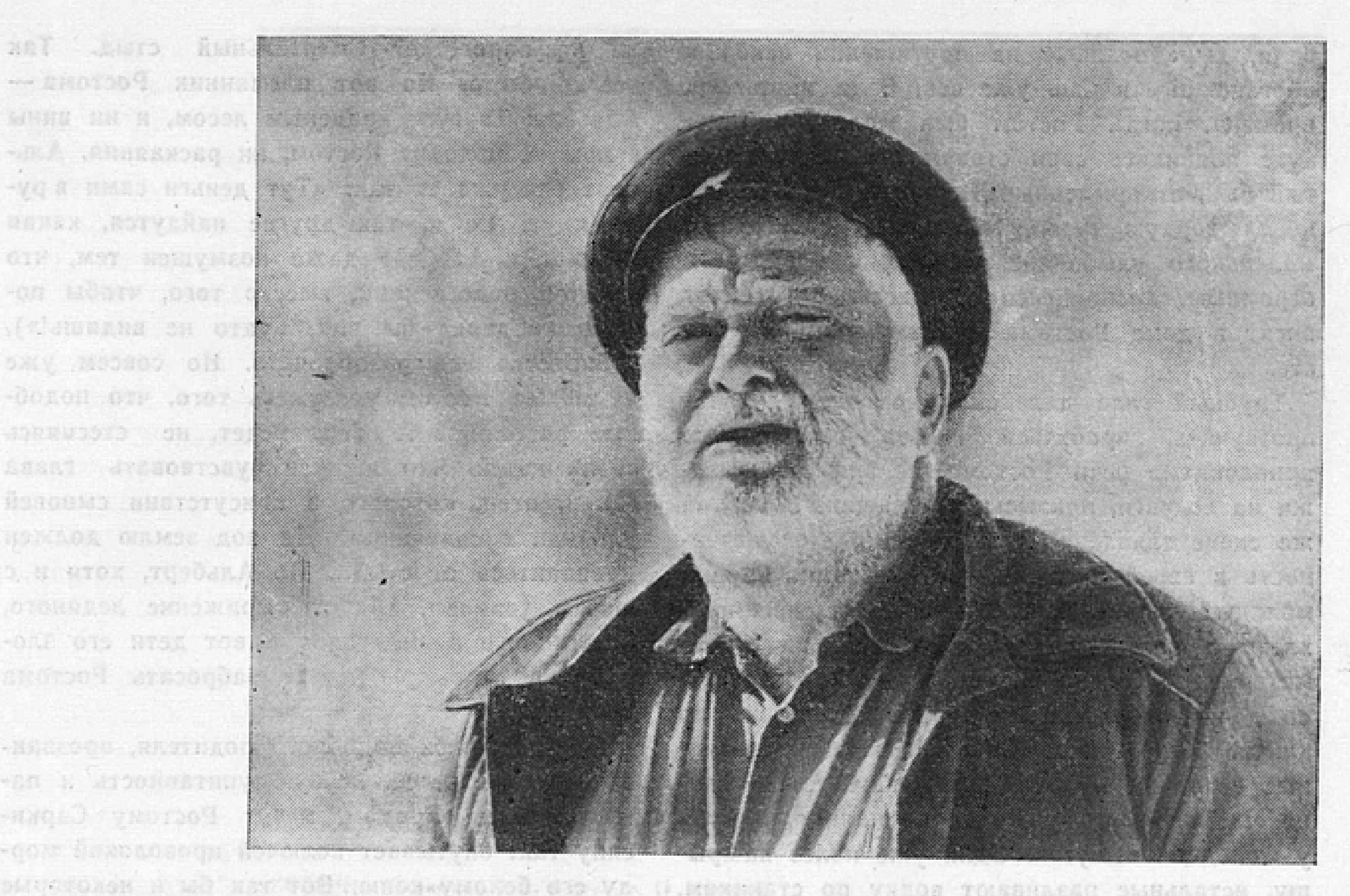
В этой дистанции, с какой ведется наблюдение, есть особый смысл. Так смотрят на того, кого очень хорошо знают, любят, жалеют, боятся потревожить, подойдя слишком близко, вплотную. Кому сочувствуют, но в чьи дела не вмешиваются. Есть в этой отдаленности взгляда и еще одно, трудно изъяснимое чувство. Нам показывают человека, который живет реально, сегодня, рядом с нами, но стал уже как бы фигурой исторической, словно бы ушедшей. Вглядываясь в него, авторы о нем тоскуют. В картине растворена ностальгия по Ростому Саркисяну, еще одному чудаку, Дон Кихоту, машущему театральным мечом.

Кто же он такой, Ростом Саркисян? Сам о себе он всегда заявляет — «мы». «Мы», а не «я», — говорят о себе многие герои Гранта Матевосяна. Такова традиция народной, национальной речи. Но у Ростома это «мы» звучит особенно горделиво. «Мы» — это и поколение Ростома, и сознание нравственной высоты, с позиций которой он без устали судит происходящее вокруг и выносит приговор. Ростом — лесничий, но «Хозяин» не замыкается на вопросе природоохраны. Впрочем, и сама природа здесь — мир, в котором и долина, окаймленная холмами, и горы за ними, и выше, третьим ярусом, небо с облаками — все это вместе создает образ единства и равновесия, где ничто ничему не помеха, а все необходимо и выявляет красоту целого — родного края.

И всегда на этой картине есть живая точка — всадник на белом коне. Это Ростом Саркисян осматривает свои владения. Вот он рядом, вот неспешно отъезжает от нас. Камера оператора Г. Авакяна должна бы, по логике, проследить путь героя, но она не трогается с места. Чуть позже мы поймем почему. Ростом то ли исчезает за ближним холмом, то ли въезжает прямо в него: будто в чрево земли погружаются конь и фигура седока. Немного спустя они так же возникнут с другой стороны холма — всадник и конь. Ростом — властитель пространства, то ли дух, то ли человек; есть в нем что-то мифологическое,

---

«ХОЗЯИН»
Сценарий Г. Матевосяна. Постановка Б. Оганесяна. Оператор Г. Авакян. Художник Л. Геворкян. Композитор Т. Мансурян. Звукооператор Ю. Саядян. «Арменфильм», 1984.



«ХОЗЯИН». Саркисян — Х. Абрамян

навевающее воспоминание о Хозяине из «Прощания с Матерой» В. Распутина. И происхождение Ростома туманно, в фильме даны две версии: по одной местный крестьянин Тигран Саркисян нашел ребенка в часовне, по другой — в лесу. Словно сама природа произвела на свет младенца, чтобы, усыновленный людьми, то есть взятый в семью Тиграна Саркисяна, он вырос ее защитником.

Ростом вездесущ и, будто материализовавшись из воздуха, может неожиданно появиться, например, в кабине шофера, который отлучился на минутку, чтобы проверить, крепко ли держится украденное в лесу и прицепленное к грузовику бревно. Обомлев при виде Ростома, шофер бормочет: «Снишься мне?» Но какой уж тут сон, какая галлюцинация при такой-то плотной фигуре привидения! Дух духом, но и плотью природа Ростома не обидела, одарила немалым ростом и атлетическим сложением. Правда, годы взяли свое: волосы поседели, над ремнем нависло брюшко. Особенно сдал голос. Не зря недруги дразнят его «осипшим боровом»: голос у него сорванный, хриплый. И одышка его мучает. Но силы ему пока не занимать. Могучий старик! И в душе Ростом не сыщик, чтобы выискивать порубщиков, неустанно, бревно за бревном опустошающих лес, а верховный судья, потому что хочет не только дерево в лесу защитить, но и душу односельчанина уберечь от порчи, от самого этого желания украсть, урвать, заграбастать...

Бывший подкидыш, сирота, оказывается самым ревностным хранителем заветов отца. В Цмакуте — а действие «Хозяина», как и других произведений Гранта Матевосяна, происходит в Цмакуте — сроду не знали, что такое воровство. И факт хищения деревьев из государственного леса Ростом воспринимает не только как юридический криминал, но и как святотатственный замах на основы мо-

рали, выработанные на протяжении веков и обогащенные в наш уже век. В те, например, времена, когда Ростом был молод, в Цмакуте появились свои стахановцы, а знаменитый бык, откормленный Тиграном Саркисяном, носил гордую кличку Донбасс. Фотография маленького улыбающегося старичка рядом с огромным, лоснящимся Донбассом и сейчас висит в доме Ростома на самом видном месте.

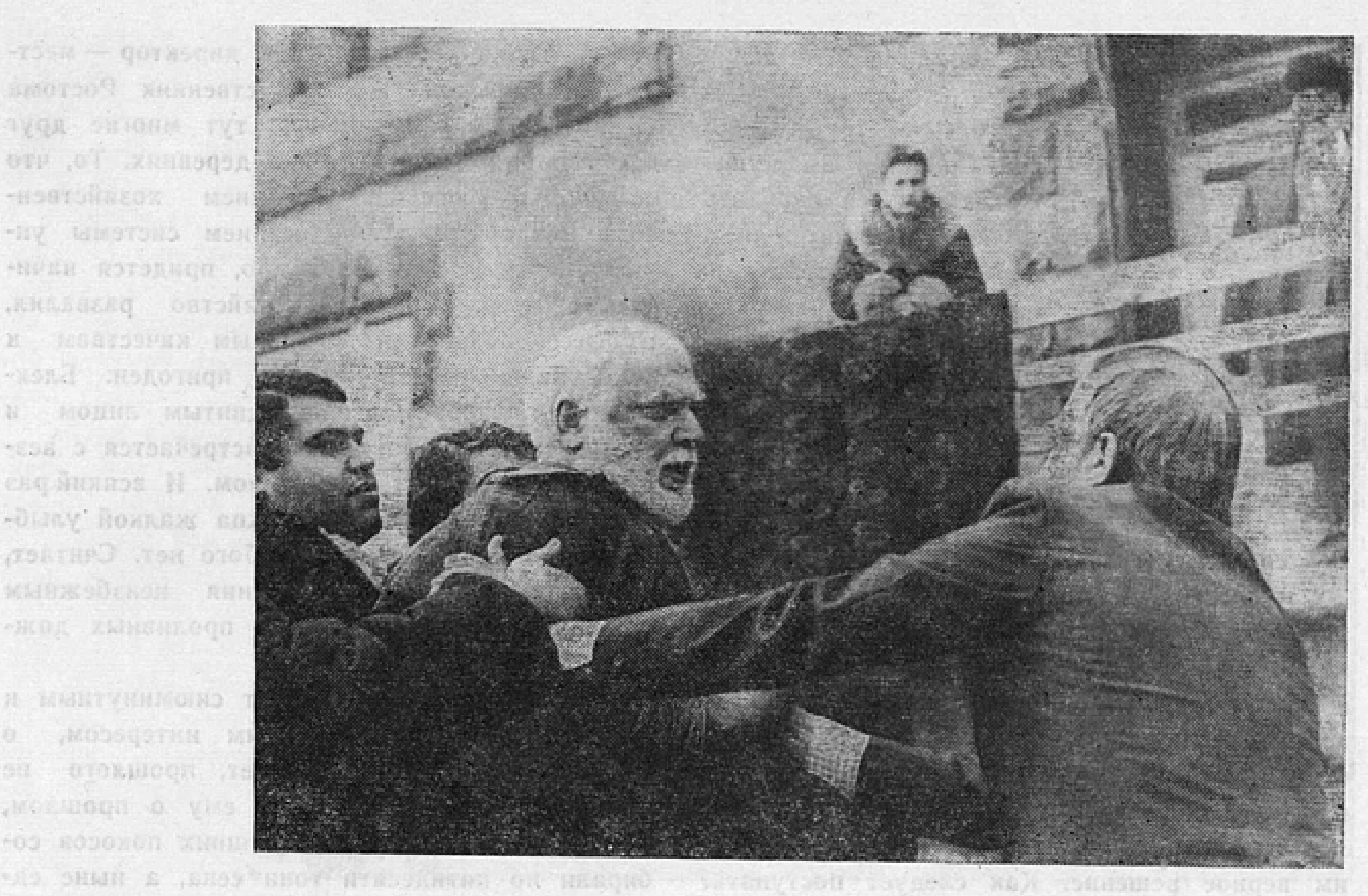
Трубный глас далекой молодости хочет прозвучать, пробиться сквозь сегодняшние хрипловатые речи Ростома, не зря они похожи на лозунги, призывы, резолюции. В первой же сцене заявлена неиссякающая его уверенность в своей правоте, сила позиции. Группа молодых людей приезжает к заброшенному хлеву с намерением разобрать его на стройматериалы. Они понадобятся на строительство дачи для пришлого, чужого человека по кличке Коротышка. Хлев каменный, деревянные стропила и железная крыша тоже вполне еще прочны. Чужое добро налицо, и руки у молодцов чешутся. Один уже полез на крышу, остальные разливают водку по стаканам. Тут-то и появляется в полутемном здании Ростом. Он разворачивает... красный флаг, с ним появляется в дверях хлева перед опешившими грабителями. И те тушуются, отступают...

Недреманное око общественной морали, он не лишен и некой дозы самолюбования, заранее ему прощенной авторами. Спокойно, величественно говорит он о себе: «Еще не родился тот, кто достоин нас критиковать...» Нет еще, оказывается, в Цмакуте такого, как Ростом, самого мудрого, самого справедливого, самого, самого... Прямота его безудержна, может больно ранить. Даже сухонькой бессловесной своей жене он не забудет брякнуть с порога, кольнуть ее тем, что́ и так, видно, точит ее долгие годы: не одарила она его наследником, нет у них детей... Воспитывая потомков односельчан, он не выбирает выражений: «Варвары! Щенки беспутные! Дармоеды!» Удивительно ли, что многие его недолюбливают или, по крайней мере, не понимают?

Но и сам он многого не может понять. Что должен испытывать человек, которого поймали на воровстве? Смертельный стыд. Так всегда было. Но вот племянник Ростома — Альберт. Торгует краденым лесом, и ни вины в нем не находит Ростом, ни раскаяния. Альберт рассуждает так: «Тут деньги сами в руки идут. Не я, так другие найдутся, какая разница?» Альберт даже возмущен тем, что Ростом, родственник, вместо того, чтобы помочь («Сделал бы вид, будто не видишь!»), собирается его разоблачать. Но совсем уже не может Ростом уразуметь того, что подобные разговоры Альберт ведет, не стесняясь своих детей. Что должен чувствовать глава семьи, отец, которого в присутствии сыновей уличили в содеянном? Да под землю должен провалиться от стыда. Но Альберт, хотя и с явным усилием, хранит выражение ледяного, брезгливого равнодушия, а вот дети его злобятся в открытую, хотят забросать Ростома камнями...

Один сыночек подобного родителя, прозванный в деревне за особую упитанность и пакостничество Уродом, мстит Ростому Саркисяну так: опутывает колючей проволокой морду его белому коню. Вот так бы и некоторые взрослые жители Цмакута заставили замолчать самого Ростома колючей проволокой, если бы смогли. Изловив мальчишку, Ростом заглядывает ему в лицо и встречает прицельный взгляд, полный злой отваги и веры в безнаказанность. Нет, Урода ему не одолеть... В красном свитере, в чудовищном шлеме Урод победно разъезжает на велосипеде по окрестностям. Там, где совершает еще царские выезды на белом коне и Ростом. По тем же дорогам.

Впрочем, кажется, Ростом начинает понимать, что противник силен. В фильме, где повествование строится спокойно, достоверно, нет кричащих кинометафор, но много скрытых иносказаний. Смешно и горько, например, видеть, как на дороге, ведущей в лес, Ростом ставит шлагбаум. Снятый с верхней точки пейзаж, в центре широкого поля — крохотная эта преграда. Слабо препятствие! Очередной воришка даже объезжать его не стал, сбил замок, да и покатил в лес. Грозят Ростому часто. То Альберт намекнет, что напрасно Ростом держит конфискованный ди-



«ХОЗЯИН». Саркисян — Х. Абрамян (в центре)

намит в подвале своего дома. Взорваться может. То шофер-ворюга обещает Ростома «в пропасть сбросить». И всякий раз Ростом, отвернувшись от собеседника, с внезапной и странной, отрешенной улыбкой хрипит: «А мы как раз этого и хотим». Жутковато становится от этих его улыбок...

Накапливается в Ростоме усталость, но рук он не опускает. Упорствует. «Это моя земля, моя страна, моя родина! Не хочу, чтобы в мой край вошла чужая душа», — вот что он кричит надорванным голосом. Он имеет в виду Коротышку. Но если чужой становится душа не выжиги какого-то из города, а своего, рядом живущего, родственника? Тогда как быть? «Коротышкины прихвостни! Вражье племя! Все вы враги!» — бросает он им в лицо, когда они по случаю новоселья, устроенного Коротышкой, собираются в саду около огромного нового особняка — каменного, с фасонисто облицованным фасадом и дубовой террасой. Ящики с водкой и чешским пивом, шашлык из только что браконьерски убитого в лесу олененка. Угощение: «Джан, туй, туй, туй... Вот попробуй кусочек, попробуй, джан!» Каплями стекает сок с шашлыка прямо в огонь...

Хрипя, наклонив по-бычьи голову, Ростом наступает на них один. Разбивает вдребезги бутылки с выпивкой, переворачивает столы и стулья. Сбивает с ног первого, кто посмел к нему сунуться, отбрасывает второго. Он идет врукопашную, и зритель всем сердцем сочувствует смелому и сильному праведнику, громящему логово прохиндеев.

Однако беспощадная правда этой сцены, всего фильма в целом состоит в том, что Коротышка нашего героя ничуть не боится. В сером костюме-тройке, в белоснежной рубашке, при галстуке, гладко выбритый и причесанный, Коротышка воздвигся на террасе своего дворца, как на трибуне, оттуда по-

дает негромкие короткие команды. Он велит своей банде отойти, не трогать Ростома: «Оставьте его! Пусть перебесится». Что ему, Коротышке, разбитый ящик водки? Он купит другой, он многое может купить. А скрутить неугомонному старику руки он не позволяет. Не надо, крайность это. Пусть выпустит пар, успокоится и уйдет. И мы, зрители, ненавидя Коротышку всем сердцем, понимаем, что так, пожалуй, и произойдет. Что герой-то наш, Ростом Саркисян, не вполне героичен... То есть, как бы это сказать... Что в одиночку такую стену не протаранишь. Один в поле не воин. Не только потому, что один. А потому, что средства, оружие у него не те и не то.

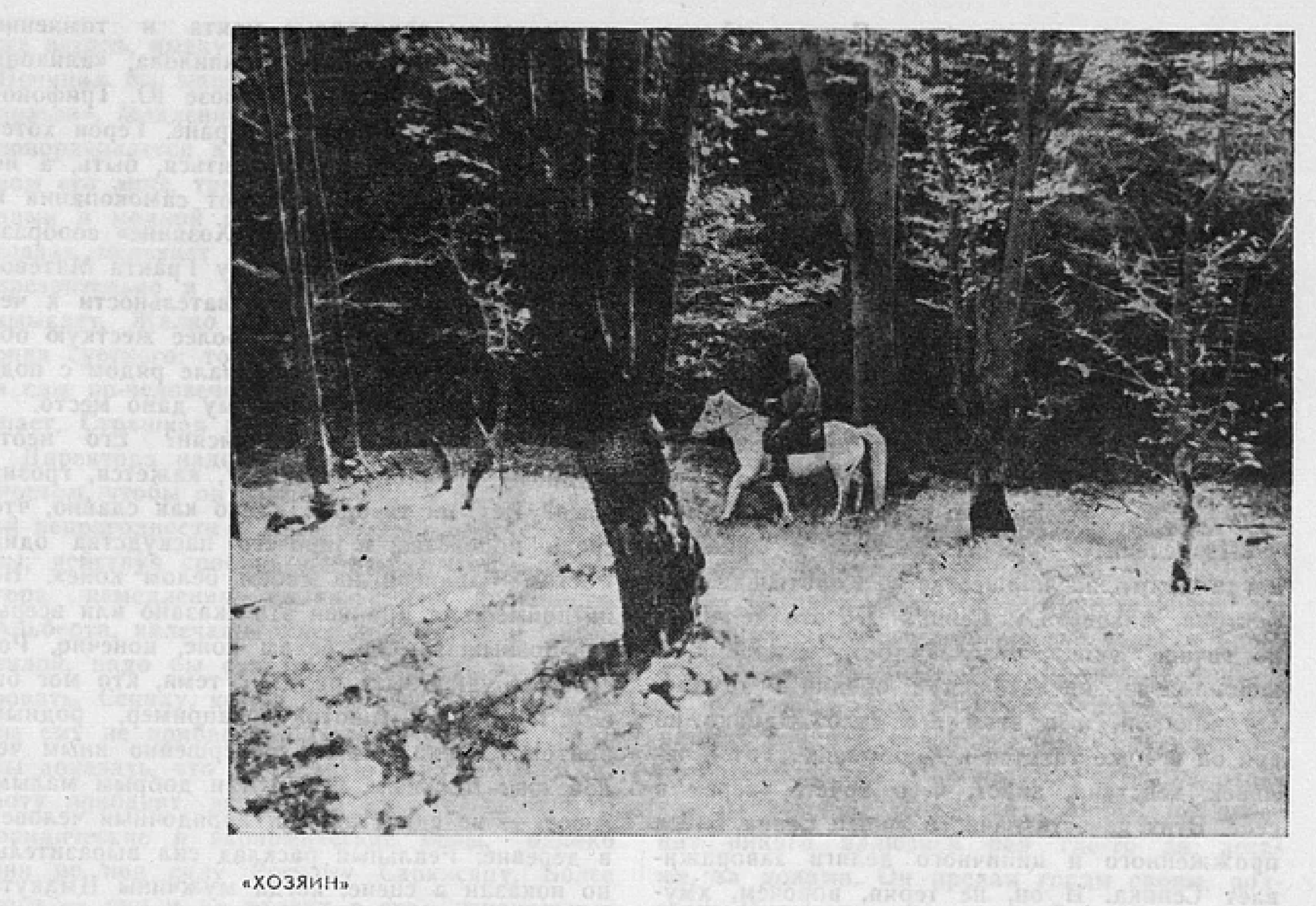
Как же так? Что за финал, снижающий образ воинствующего правдолюбца? Что за герой, с которого пример взять нельзя? А вот и нельзя. Режиссер Баграт Оганесян вообще в своих фильмах не эталоны поведения демонстрирует. Он раскрывает сложные характеры и ставит проблемы, над которыми нам надо подумать, мозгами пошевелить, чтобы найти им верное решение. Как следует поступать? Что делать? Прямой рекомендации в ответ на этот вопрос фильм не содержит. И правильно. Потому что в Цмакуте, судя по всему, требуется незамедлительное и всестороннее социально-экономическое совершенствование, и всех мер не перечислишь. Да и не входит это в прямую обязанность искусства. Но вопрос-то задан капитальный?

Что касается Коротышки, с ним все ясно. Фильм даже не вникает в его биографию, и мы не знаем, чем конкретно он занимается, как сумел незаконно приобрести участок, отгрохать виллу. Это символ махинатора и спекулянта, социально чуждого нам явления. Исторически обреченного. Поэтому он и Коротышка, калиф на час. Но пока вполне реален, не зря в пару дана ему великанша, гигантских размеров откормленная блондинка в полурасстегнутом атласном халате. В финале, когда Коротышка приглашает детей на новоселье, велит накрыть для них стол, они остаются безучастными. Проходят мимо его дома. И это символ: дети и Коротышка несовместны, за ними будущее, а его век недолог.

Коротышка — чужак. А вот директор — местный, цмакутский. Тоже родственник Ростома Саркисяна, между прочим, тут многие друг другу родня, как водится в деревнях. То, что называется «совершенствованием хозяйственного механизма, упорядочением системы управления», в Цмакуте, видно, придется начинать с нуля. Директор хозяйство развалил. Профессионально и по личным качествам к руководящей должности не пригоден. Блеклый этот человечишка с испитым лицом и гнилыми зубами то и дело встречается с вездесущим Ростомом Саркисяном. И всякий раз одаривает лесника-громовержца жалкой улыбкой. Но и страха в нем особого нет. Считает, наверное, Ростомовы обличения неизбежным злом, вроде снегопадов или проливных дождей.

Директор-временщик живет сиюминутным и преимущественно собственным интересом, о будущем Цмакута не думает, прошлого не помнит. Ростом все долбит ему о прошлом, о том, например, что со здешних покосов собирали по пятидесяти тонн сена, а ныне едва наскребают по четыре. Что в хлеву, который директор хотел отдать на разорение Коротышке, содержались прежде коровы и телята. Ростом клеймит и гвоздит директора принародно: «Жалкий ублюдок... К чему ты ни притронешься, все прахом идет... Тьфу!» Фильм охватывает год жизни деревни. И что же? Ни директор не меняется к лучшему, ни дела в Цмакуте.

Причина, конечно, не только в унылом и бездарном руководителе, но и в том, что многие здесь привыкли к рутине и бесхозяйственности. Принципиально важен в этом отношении образ еще одного племянника Ростома — Сеника. Здесь надо сказать, что все лица в фильме, кроме Ростома Саркисяна — не характеры, а типы. И не столько они раскрываются по ходу действия, сколько фиксируются, обозначаются. В особой, эпической прозе Гранта Матевосяна звучат, перехлестываясь, голоса героев, они исповедуются, обнажают душу, гневаются или радуются, вспоминая то очень давнее, то вчерашнее, нисколько не заботясь о связности излагаемых историй. Сливаясь в хор, эти голоса дают



«ХОЗЯИН»

картину истории Цмакута. Придать такой прозе емкость и концентрированность кинодраматургии трудно: где тут завязка, нарастание напряжения, сквозной сюжет? Где логика главного конфликта? Ведь даже «сшибка» характеров порой растянута на десятилетия и не обязательно выражена в прямом столкновении героев.

Создать последовательный сюжет в «Хозяине» не удалось. Фильм оставляет парадоксально-противоположные впечатления: то слишком затянутого хода событий, будто авторы замахнулись на много серий и, не спеша, затевают первую, то слишком беглого и пунктирного разговора. Эту рваность, неровность течения фильма сглаживают, впрочем, единство режиссерской интонации и неиссякающий авторский интерес к главному герою — Ростому, который здесь всегда в центре. Остальные же лица, говоря словами того же Ростома, порой «возникают и мельтешат». Однако если не само драматургическое действие, то выбор и расстановка фигур продуманы вполне четко. И, возникая, каждая фигура фиксирует вполне понятное, легко узнаваемое социально-психологическое явление.

Узнаваем и Сеник. Ему, как и Альберту, и директору, и некоторым другим в фильме, — за сорок лет. Поколению этому, сорока — сорока пяти лет, уделено в прозе Гранта Матевосяна особое место. Не все, конечно, обрисованы одной краской. Но встречаются и такие, как Сеник. Объясняя, откуда такие взялись, автор напоминает, что они выросли без отцов. Пятьдесят цмакутцев, лучшие из лучших, ушли на фронт и не вернулись, погибли. Большинство семей в деревне осиротели. Не было рядом постоянного и непререкаемого примера отцовской строгости и ответственности, вот и вырос сынок, даже облысел, как Сеник, так и не возмужав духом. Не участник войны, но и не участник совре-

менности, а так, созерцатель. Перезрелый этот юноша в кроссовках, джинсах и курточке не ходит, а слоняется, не стоит, а, прилипнув спиною к какой-нибудь ограде, чего-то выжидает. Видна в нем общая, ко всему миру претензия. Это не он, Сеник, не состоялся, как личность. Это время не состоялось, жизнь вокруг не состоялась. Занятно, что именно Сеник стервенеет больше других, когда рядом появляется Ростом Саркисян. Обижается, что Ростом посягает на его неповторимую, бесценную индивидуальность. «Хочешь, чтобы я был похож на тебя? Читал всем проповеди?» — вот его коронная реплика, брошенная Ростому.

«Предатели!» — кричит Ростом в финале, когда видит на пиршестве у Коротышки директора, Альберта и Сеника. Но это не вполне точно. Сеника, человека без убеждений, в вероломстве, предательстве обвинить трудно. Он никакой, и в этом все дело. Однако не зря он все же тянется к Коротышке. Тот — человек действия, знает, чего хочет, уверен в себе. Этих качеств начисто лишен Сеник. Блеск прожженного и циничного деляги завораживает Сеника. И он, не теряя, впрочем, хмурого и неопределенно настороженного выражения лица, вяло влачится за суперменом. Пока вяло. Но пожелай Коротышка, и он вырастит из Сеника свое подобие. Ведь воспитать из Сеника настоящего человека Ростому Саркисяну не удалось.

Тут общаются враждебные существа с разных планет. Ростома раздражают в Сенике отсутствие вкуса, интереса, воли к жизни. Сеник в жизнелюбии Ростома определяет надрывную показуху, в воле его — голый напор. Позицию Ростома он считает позой, в «проповедях» его усматривает закоренелое намерение самоутверждаться и властвовать. Неистовое горение Ростома и хмурое прозябание Сеника — важное жизненное несоответствие, которое вскрыто смыслом фильма. Неспособность пылкого, но отвлеченного слова Ростома пробиться в рыхлую, бесформенную душу Сеника — главный источник напряжения, драматизма картины.

Такими, как Сеник, современное искусство и литература занялись вплотную. Проникновенно раскрыты запоздалые маята и томление этих, говоря словом А. Вампилова, «аликов» в его же драматургии, в прозе Ю. Трифонова. Появлялись они и на экране. Герои хотели вроде укорениться, состояться, быть, а не казаться; но, быстро устав от самокопания и слепых порывов, никли. В «Хозяине» сообразно аскетически суровому тону Гранта Матевосяна, его неотступной требовательности к человеку Сеник получил еще более жесткую обрисовку. Он поставлен в финале рядом с подлецом Коротышкой. Такое ему дано место.

Но что же Ростом Саркисян? Его неотступному правдоискательству, кажется, грозит срыв? Нет, он твердит: «Зато как славно, что среди воровства и прочего паскудства один Ростом Саркисян на своем белом коне». Но не поймешь, с иронией это сказано или всерьез. Возвышаясь на белом коне, конечно, Ростому трудно быть рядом с теми, кто мог бы ему помочь. С Ашотом, например, родным братом Сеника, однако совершенно иным человеком. Дельным, честным и добрым малым. Ашот — не единственный порядочный человек в деревне. Реальный расклад сил выразительно показан в сцене, когда мужчины Цмакута играют на сельской площади в лахты. Игра жестокая, стенка идет на стенку. Заводилы с обеих сторон выкликают тех, из кого хотели бы составить команды. Заводилы — Ростом и Сеник. Ростом первым вызывает Ашота, встанут за ним и другие. Сразу же выяснится, что не числом, не силой команда Ростома превосходит Сеникову. Этой сцене вторит другая. На мальчишку по кличке Урод боевито наступает девчонка. Эти идут в схватку один на один. Девчонка хочет наказать Урода за то, что он опутал колючей проволокой голову Ростомову коню.

Однако воспитательная работа Ростома Саркисяна оказывается малоэффективной. Добрые и честные живут враздробь, сами по себе, а лентяи и воришки сколачиваются в группу. Не внемлют они увещеваниям Ростома. Пересчитав двадцать два дерева, поваленных Альбертом в лесу, Ростом призывает его пойти в поле, починить застрявшую там совхозную сенокосилку. Может быть, исправится Альберт? Надо человека перевоспитать, свой

же парень, цмакутский, племянник! Жалко его! Починил бы машину — «обществу была бы польза». Медленно, с обычным достоинством поворачивается к Ростому Альберт. На бледном его лице, траурно окаймленном бакенбардами и модной бородой, в хищных и умных глазах мелькает секундное недоумение. Он презрительно и вместе с тем сочувственно хмыкает. Жалко ему этого блаженного, старика суетного: тоже, гоношится, бессребреник, и сам по-человечески не живет, и другим мешает. Страшная и трагическая сцена.

Директора надо бы не просить, как просит Ростом, чтобы он сам сообщил в район о своей непригодности к руководящей работе. Надо бы, действуя сообща, добиться, чтобы директора немедленно сняли с его должности. Альберта, калечащего лес динамитом и бензопилой, надо бы отдать под суд, а не агитировать. Сенику, который заявляет, что зарплаты ему не прибавят и ордена не дадут, надо бы доказать, что за честную и настоящую работу прибавят, дадут. Но как? Здесь нужны юридические и экономические меры, однако они не под силу Ростому Саркисяну. Более того — они и не входят в его изначальные намерения, не касаются обычного хода его дум, его сознания. Он все наставляет и призывает, этот безудержный проповедник.

Так что же? Стало быть, напрасно размахивал Ростом Саркисян театральным мечом? Нет, конечно, не о том фильм «Хозяин». Совсем о другом, противоположном. Не смог Ростом Саркисян переломить ход жизни в Цмакуте. Но он был живым звеном, связующим прошлое с будущим, он память собою являл, хранил заветы старших, о них кричал, долбил каждому, сжигал себя этим служением, в атаку за свои идеалы шел. И сделал свое дело: не дал ничему зарасти травой забвения. Были в Цмакуте сироты войны, но Ростом не допустил их духовного беспризорничества. И даже тот, кто от высоких идеалов отступается, знает об их существовании и поэтому ведает, что творит. Тот же, кто лелеет понятия совести и чести, кто хочет, чтобы от него «обществу была бы польза», Ростому поклонится. Налаживая порядок в своем доме, деревне, родном краю, не забудет Ростома.

...Мы часто говорим о развитии киноискусства, подразумевая под этим освоение нового жизненного материала. И коль скоро кино — тоже человековедение, предполагаем умножение известных нам типов героев, расширение экспозиции характеров на экране. Режиссер Баграт Оганесян этому процессу способствует очень активно. Как и в предшествующей его картине — «Осеннее солнце» (по повести Гранта Матевосяна «Мать едет женить сына»), в «Хозяине» перед нами — сложный характер, тонко и проникновенно воплощенный актером Хореном Абрамяном. Ростом, в отличие от героини «Осеннего солнца», не дразнит никого иллюзией рая где-то за лесами, за долами. Он предан горам своим, родному Цмакуту, здесь хотел бы добиться всеобщего процветания. Но и он по-своему идеалист. Неотступно следует своей вере в безотказную, зажигательную силу высокого слова. Не хочет видеть того, знать о том, что бесплотное слово, оторванное от реального и созидательного дела, теряет вес и значение, может прозвучать для чьих-то ушей пустым и мертвым звуком. В этом слабость Ростома Саркисяна.

Режиссер фильма «Хозяин» обращается с доверием к разуму зрителя, его способности соразмышлять и мыслить. Он сам мыслит современно и остро. Не все в его фильмах гладко и выверено, но в них видны гражданская страсть, мужество, пытливость.

Судьба и воля

Е. Левин

...И всюду страсти роковые...

А. Пушкин

«Пески» — одно из самых известных произведений Александра Серафимовича. Повесть высоко оценил Лев Толстой, она стала заметным явлением русской демократической литературы начала века. «Основной моей целью, — подчеркивал позже писатель, — было показать безраздельную власть собственности в крестьянской жизни... Тогда, в 1908 году, я считал своей основной обязанностью подпиливать столетний дуб собственности всеми доступными средствами». Но повесть шире и глубже этого задания. В замысле своем далекие от притчи и не тяготеющие к ней по исполнению, «Пески» сегодня читаются и как повествование о «безраздельной власти собственности», о гибели живой души, оторвавшейся от своих корней, покинувшей свою почву, и одновременно — как иносказание о судьбе человека, отъединенного от человечества.

Повесть воспринимается в ином, более широком контексте, чем в 1908 году. Нам особенно очевидно своеобразие «Песков» именно как произведения глубоко реалистического — и потому обладающего символическим смыслом: притчевость здесь не жанр, а образ, точнее, метаобраз, наращиваемый самим историческим движением искусства.

Сложная идейно-художественная структура «Песков», сочетание в ней реалистического и метафорического уровней, конкретного социального содержания и культурно-исторических ассоциаций — второй камень преткновения для экранизаторов. А первый — фабула повести. Событийный ряд произведения небогат, однообразен в действенном плане, ограничен в характеристиках, замкнут в небольшом пространстве.

Молодая одинокая батрачка, которую нещадно эксплуатируют, чье гибельное будущее ясно как на ладони, принимает предложение старика, хозяина затерявшейся в песках мельницы, выходит за него замуж — и ждет его смерти. А он все живет да живет; ничего не происходит, дни похожи один на другой; скрипит мельничное колесо (монтажный рефрен, отмечающий течение времени, которое движется, словно по кругу); глушь, безлюдье, одиночество поселяют в душе женщины злобу и ненависть, она проклинает старика, себя, пески, подсыпает мужу в пищу мышьяк и медленно убивает его. Принимает на мельницу молодого работника — и повторяется та же ситуация, только теперь Иван ждет смерти хозяйки. И он тоже чувствует, что медленно сходит с ума. Бунтует, уходит, возвращается, хочет зарубить хозяйку топором, смиряется. Так проходит жизнь.

«Недолго пережили они друг друга и умерли в небольшой промежуток, измученные, усталые, но привыкшие и примирившиеся с постылой жизнью...

Неотвратимо надвигались пески.

Долго глядели из песка полузанесенные почернелые обломки мельницы. Наконец и их сравняло. Песчаный простор надвинулся к самой реке».

Таков финал повести.

Трудный орешек для экрана такая фабула. Здесь в духовный мир персонажей особенно не углубишься, их внутренние монологи не придумаешь, а если и попробовать, они прозвучат фальшиво, воспримутся как формальный прием, не мотивированный ни правдой характеров, ни поэтикой повести. Голос от ав-

---

«ЗАТЕРЯННЫЕ В ПЕСКАХ (по мотивам рассказа А. Серафимовича «Пески»)
Сценарий и постановка Н. Ильинского. Оператор С. Шахбазян. Художники Б. Жуков, В. Бескровный. Композитор В. Артемов. Звукооператор Ю. Каменский. Киевская киностудия имени А. П. Довженко, 1984.

«ЗАТЕРЯННЫЕ В ПЕСКАХ».
Старик — М. Прудкин



тора? Он тоже покажется в данном случае искусственным, исказит манеру повествования и нарушит саму логику событий, ибо и эта манера, и эта логика исключают первоплановое смысловое выделение из рассказа фигуры повествователя (это вообще всегда очень сложная проблема, которая редко во всей полноте осознается экранизаторами, за что они и бывают наказаны неудачами).

Николай Ильинский понимал, что кроить и перекраивать фабулу «Песков», тасовать события — путь бесплодный, тупиковый. Как это и подобает сценаристу, не «переиздающему» в куцем виде первоисточник, а самостоятельно «перечитывающему» его, событийный ряд автор экранизации построил, исходя из образного ряда будущего фильма, из его художественного времени-пространства, «формулу» которого нужно было найти на стадии замысла. В образ будущего фильма непременно должен входить и принцип построения хронотопа.

...Медленно тянется время в повести. Оно не делится четко ни на дни, ни на месяцы, ни даже на годы. Это сплошной вялый, тягучий, вязкий поток, который, подобно мельничным жерновам, перемалывает человеческую душу. Хозяйка не просто стареет, а почти заболевает душевно, теряет человеческий облик. Вероятно, лет прошло не так уж много, но календарь здесь утрачивает объективное содержание. В повести царит образное время — «черная дыра», в которой один за другим гибнут люди. В фильме удалось воссоздать художественный хронотоп первоисточника. Это, на мой взгляд, основное достижение режиссера, определившее удачу фильма в целом. События, персонажи, конфликт «Песков» лишатся смысла, перенеси их в другое время-пространство.

Скромная и точная по замыслу работа Н. Ильинского ценна еще и тем, что средствами экранного повествования она воссоздает увиденный с е г о д н я и по-современному понятый художественный мир повести, актуализирует ее идейно-нравственные коллизии, социально-психологическую проблематику.

Фильм не сводится к изображению губительной власти собственности, хотя эта тема — центральная в нем.

«Ветра нет, воздух неподвижен, прозрачен и чист, но песок звучит странным, едва уловимым звуком, заунывно и грустно. Зыбучий и тонкий, он даже при безветрии сыплется с перегнувшихся гребней и звучит». Этот конкретный и одновременно призрачный пейзаж, этот образ стал в фильме сквозным и обрел на экране емкое звуко-зрительное воплощение. Музыка начинается уже на титрах — она своими средствами выражает то, что недоступно пластике экрана и в чем нуждается именно данный изобразительный ряд. Композитор В. Артемов написал музыку, которая становится (так и должно быть!) скрытым, косвенным изображением, а его мы мысленно монтируем с изображением видимым, надстраивая над предметностью экранной пластики «сверхпредметность» (термин Эйзенштейна) экранной же образности. Эта образность в фильме Н. Ильинского как раз многим обязана эмоционально выразительной, фактурно-конкретной и одновременно небытовой музыке В. Артемова. Она так же естественна, как звучание песка, скрип колеса, завывание ветра; ее выразительность — не вообще мелодическая, а строго монтажная выразительность; каждое музыкальное решение есть и решение пластическое (и наоборот). Так возникает в фильме единый звуко-зрительный экранный образ того плотного, густого, вязкого мира, того замкнутого и сдавленного пространства, в котором мучаются и погибают и жертвы, и палачи.

Этот мир поначалу кажется чересчур красиво снятым, избыточным в своем цветовом богатстве. Ждешь, что колорит станет беднее, краски поблекнут, исчезнет пиршество цвета и воцарится монохромность, более отвечающая реальности: ведь персонажи ведут жалкое, бесцветное существование, их жизнь скучна, сера — и все вокруг должно быть таким же убогим, монотонным, жухлым, дряхлым... Но Сурен Шахбазян не собирается оправдывать наших ожиданий. Неужели ошибся этот великолепный мастер, один из лучших отечественных кинооператоров, удивительно снявший в свое время «Цвет граната»? Ошибся? И разделил участь тех своих коллег, у которых цвет вырывается и действует самовластно, вне общего замысла, пестря, ландриня изображение, почему и складывается впечатление, что о событиях рассказывает один человек, а показывает их совсем другой, и показывает совсем не то, о чем идет речь? Оператор между тем язычески жадно передает цветовое и колористическое богатство мира, разнообразие его фактур. Небо, меняющее тона, дальний лес, дорога, вездесущий песок, старая, но еще прочная мельница, такая же — темно-коричневое, черное, темно-серое — изба с нехитрой мебелью и утварью, одежда — все имеет свой устоявшийся облик, свою красоту — не случайную, изменчивую, а в первый день творения обретенную и потому такую прочную, плотную и «громкую» — ибо предметы и цвет, повторю, звучат, пластика слита с музыкой, переходит в нее. Да, пожалуй, это верное решение. Режиссер, оператор и — отличная работа! — художники Борис Жуков и Василий Бескровный правы, так и должно быть. Разве внешний мир обязан всегда прямо вторить состоянию персонажей? Совпадать с ним? Разве невозможен контрапункт?

С высоким мастерством С. Шахбазян, избегая соблазнов эстетизации, точно воплощает замысел фильма и вместе с художниками создает образную материально-пространственную среду, в облике которой естественно, исходно сочетаются вечность и тленность, прочность и одряхление, сияние дня и сумерки души. Этот мир дан так, что авторское присутствие воспринимается минимально; движения камеры редки и не подчеркнуты, в монтажном строе почти нет открытых приемов, нет резко субъективных ракурсов, акцентированной смены крупностей; монтаж как принцип создания кинообразности скрыт, растворен в монтаже как способе экранного повествования, и в этом общем решении (о его издержках скажу позже) — верность авторов фильма букве и духу первоисточника, то есть его поэтике, которая всегда — единство духа и плоти.

Сказовое начало в повествовании «Песков» нашло верное выражение в двуслойном, бытово-притчевом стиле фильма, в его эпизированном монтажно-композиционном строе. Один лишь раз Н. Ильинский употребляет экспрессивные обороты экранной речи, стремясь вы-



«ЗАТЕРЯННЫЕ В ПЕСКАХ». Хозяйка — Л. Зайцева

звать сиюминутную и открытую реакцию зрителей; однако именно так выделенная, подчеркнуто формотворчески решенная сцена смерти старика выпадает из стиля картины...

Вероятно, Н. Ильинский почувствовал здесь необходимость в ситуационном обострении повествования, в большей активности монтажной формы, но, на мой взгляд, оригинального решения не нашел. Притом что, повторю, монтажный стиль и принцип построения экранного действия представляются мне верными, но они проведены в фильме от начала до конца слишком твердо, слишком прямолинейно, и в самом конце картина делается несколько монотонной по ритму.

Произведение искусства, как известно, не знает абсолютно жестких структур, все они гибки и обладают внутренней динамикой. Вот этого внутреннего движения монтажной формы, требуемой содержанием, к финалу не хватает «Затерянным в песках»: дает себя знать некоторая инерция стиля.

От этой инерции свободны замечательные актерские работы Марка Прудкина и Людмилы Зайцевой. Они дают персонажей в развитии и находят все новые и новые краски для портретов, которые, казалось бы, уже давно закончены, прорисованы во всех деталях так, что добавить нечего.

Особенно сложна была задача, стоявшая перед М. Прудкиным и решенная им блестяще. В его исполнении хозяин мельницы — не просто очень старый человек, боящийся одиночества и смерти вдали от людей, а целая биография, целая жизнь, медленно растертая жерновами. Он по-своему хочет добра батрачке, ставшей его женой, он не намерен губить ее молодость, но если смерть все не приходит, надо ладить, надо уважать друг друга, жить по-хорошему, без злобы, без ненависти. Все это читается на его лице, во взгляде, в том, как он сидит, ходит, обращается к жене.

Поначалу М. Прудкин кажется несколько скованным, а в его исполнении временами проскальзывает нажим, но вскоре понимаешь, что это хара́ктерные краски: именно так должен выглядеть и вести себя человек, уставший жить, измученный одиночеством, безлюдьем, тоской, рядом с которым вдруг оказалась живая душа. «Моего веку много ли осталось?» — говорит старик, сватаясь к «касатке», говорит

искренне. А теперь вот не хочется ему думать о смерти! Стремление к общению, надежда на понимание, молчаливый призыв к состраданию, к человечности — сквозное действие роли М. Прудкина, и актер ведет его с замечательным мастерством. Конечно, молодой женщине свет не мил, она словно в западне, цена за достаток оказалась непомерно высокой, непосильно тяжкой и непредвиденно, непредставимо страшной.

Внутри социально значимого конфликта развернута история гибели человеческой души, которую покинули доброта, жалость и сострадание. Л. Зайцева — достойный партнер старейшины нашего театрального цеха, пришедшего в кино хотя и поздно, но создавшего на экране работы, уже сегодня ставшие классикой.

Актриса прожила на экране долгую жизнь своей героини так убедительно — нигде не фальшивя, с завидным чувством меры, с точным ощущением правды характера, стиля и жанра картины, — что кажется, будто мы посмотрели многосерийный фильм. Палитра актрисы, похоже, неисчерпаема. Вот на экране молодая, здоровая, бедовая девушка — живет она хуже некуда, а не унывает, глядит весело, и такая в ней сила, физическая и душевная, что веришь: никакие испытания ее не одолеют. Предложение старика она поначалу воспринимает как шутку, а потом задумывается — на миг, на два, на минуту...

Л. Зайцева работает тонко, мягко, осторожно, не форсируя результат, словно мимоходом накапливая штрихи для нового портрета, для мотивированного перехода в другое качество. А потом, когда на хозяйку наваливается вся беспросветность существования, актерские краски становятся плотнее, гуще, резче (точно так же — что очень важно — развиваются и операторский стиль, и общее изобразительное решение фильма). «Касатка» меняется не только внешне: мы словно на крупном плане видим все, что происходит в ее душе. Л. Зайцева и здесь не рисует сплошную линию, дает пунктир и оставляет пробелы — чтобы мы в своем воображении доиграли за нее, дополнили рисунок роли, дописали портрет, волнуясь, возмущаясь и скорбя. Неужели эта огрузневшая женщина с потемневшим лицом, мрачная, с ненавидящим взглядом, скупающая за бесценок мебель в холерных селах, была той девушкой с такой открытой улыбкой, с таким ясным, добрым взглядом? Внутреннее преображение, перевоплощение актрисы поражает...

Менее совпадает с прообразом Григорий Гладий в роли Ивана. Здесь нет вины безусловно одаренного театрального актера, дебютировавшего в кино. Здесь полемика режиссера с автором. У Серафимовича Иван — такой же батрак, как и «касатка», только с еще более горькой долей, и писателю нет нужды подробно мотивировать его поведение — эта задача уже выполнена: Иван зеркально повторяет путь хозяйки, и похожесть, удвоение здесь важнее, чем индивидуализация. Повтор означает гибельность «черной дыры» для таких обездоленных одиночек, невозможность их усилиями разорвать страшный круг изнутри, победить пески, которые неотвратимо засасывают сосредоточенную только на себе душу.

Н. Ильинский на роль Ивана выбрал актера интеллигентного, тонкой и нервной духовной организации; это совсем иной нравственно-психологический тип личности; такой Иван способен не только на самоанализ, но и на сознательную борьбу; не верится, что ему отпущено лишь смириться перед судьбой, иногда дико бунтовать, звереть и спиваться. Но если это с ним все же происходит, то следует показать, почему. И показать изнутри.

А. Серафимович в «Песках» полемизировал с утопическими представлениями о том, что «естественный человек», человек из народа, крестьянин, обладает природным социальным иммунитетом и не боится заразы стяжательства. Писатель развенчивал прекраснодушные народнические иллюзии о крестьянине — исконном социалисте и прирожденном демократе. Реалист Серафимович трезво говорил правду о том, что происхождение — это многое, но еще не все, что основное зависит от самого человека; повесть была произведением остропроблемным, на злобу дня, и включилась в напряженную политическую и идеологическую полемику тех лет. Сегодня ее злободнев-

«ЗАТЕРЯННЫЕ В ПЕСКАХ».
Слева направо:
помольщик — Б. Бенюк, хозяйка — Л. Зайцева,
старик — М. Прудкин
Иван — Г. Гладий





ная публицистическая острота для нас утрачена, однако сохраняет свое значение внутренняя социально-психологическая проблематика «Песков»: необходимость борьбы человека за себя самого, сохранение связей со своей нравственной почвой, верность народной трудовой морали, жизненная важность того ежедневного духовного труда, в котором, по словам Достоевского, выделывается человек. Н. Ильинский эту глубинную проблематику осознал, актуализировал и сделал основным содержанием фильма.

Верное понимание цели экранизации особенно четко выступает в финале фильма.

А. Серафимович хочет показать, что из ситуации, которую он нарисовал, выхода нет, что этот конфликт изнутри неразрешим и может быть снят только уничтожением условий, его породивших. Поэтому повесть заканчивается смертью хозяйки и Ивана и гибелью мельницы, которую поглотили пески.

Но сегодня в «Песках» на первый план для нас выдвигается проблема самосознания человека и его самостоятельности, энергии, инициативы в борьбе с враждебными условиями и обстоятельствами, проблема выбора, который всегда есть (в том числе и для хозяйки, ведь она, вообще говоря, могла все бросить и уйти — пусть снова в голод, холод и нищету, но все же в жизнь — от распада). И режиссер строит финал иначе.

После дикой ссоры с хозяйкой — оба они пьяны — Иван умирает, а она поджигает избу, мельницу и уходит нищенкой куда глаза глядят, плача и словно пробуждаясь от летаргического сна. Она, кажется, даже пытается улыбнуться. Поставлен, сыгран и снят этот эпизод хорошо, он достаточно мотивирован и поэтому убеждает. Здесь нет модернизации и произвола: новое решение реализует объективно возможный вариант финала данной жизненной истории; неожиданный поступок хозяйки оправдан всем предшествующим действием, всей ее экранной судьбой.

Ибо какие бы роковые страсти ни терзали человека, у него есть защита от судьбы — его стойкость, энергия, сознание своего человеческого достоинства и предназначения, воля к борьбе и вера в себя.

Публикуемая ниже статья В. Козлова продолжает тему, начатую в предыдущем номере Л. Рошалем. Речь шла о курсовых и дипломных работах студентов ВГИКа, решивших связать творческую судьбу с документальным кино. Представляется принципиально важной прозвучавшая в конце статьи Л. Рошаля нота тревоги: как бы не растерять то, что проявилось талантливо, граждански зрело в студенческих работах. Статья В. Козлова свидетельствует, что беспокойство в немалой степени оправданно.

Становление личности

Валерий Козлов

...Люди живого настоящего, выступайте же вперед бодрее, решительнее! Говорите громче и сильнее! Ваши речи уже слышатся между нами — но как еще невнятны для большинства публики речи одних из вас, как неопределенны речи других! Одним из вас надобно говорить слышнее, другим говорить определеннее, и тогда публика пойдет за вами. Говорите же...

Н. Г. Чернышевский

Было время смотреть, слушать, набираться впечатлений. Пришло время — самим рассказывать о том, что волнует человека и человечество, о взаимоотношениях — человека с человеком и человека с обществом. Нужно много терпения и сил, последовательности и твердости, чтобы, став художником, сказать свое слово современникам и убедиться: услышали, слушают.

Свое слово своим современникам. И добавлю еще — о своем времени, ибо разговор пойдет о молодых кинопублицистах, о тех, кто призван вести художественно-документальную летопись жизни.

Количество фильмов, создаваемых молодыми, — немалое, хотя, очевидно, могло быть и больше. Но в потоке документальных картин последних лет произведения молодых отличить непросто. С одной стороны, можно сказать, что это хорошо, ибо свидетельствует об их органической связи с тематическими интересами студий, о профессионализме на уровне картин опытных мастеров. Но с другой стороны, это свидетельствует и о недостаточном выявлении творческих индивидуальностей, которые, конечно же, должны ярче освещать каждое новое поколение кинопублицистов.

Что волнует и что оказывается в поле повышенного внимания молодых? Какова позиция в поддержке или неприятии увиденного? Это главные вопросы, когда речь заходит о первых фильмах кинематографиста. На каждом отрезке времени, на каждом этапе развития кинопроцесса необходимо найти ответы на эти вопросы, увидеть в отдельных фильмах молодых портрет поколения, вступающего в самостоятельную творческую жизнь.

Тема произведения искусства. Наиболее убедительно это мировоззренческое понятие проявляется в работе документалистов. В самом деле, кому, как не им, удается снимать самое важное из того, что происходит в стране и в мире. И тем не менее при знакомстве с фильмами молодых есть основания задуматься о тематическом кругозоре их фильмов.

Обратимся прежде всего к наиболее актуальной для кинопублицистики современной теме. Отрадно, что в ней заметное место за-

нимают фильмы, сосредоточивающие внимание зрителей на созидательном труде советского человека, важных народнохозяйственных и социальных проблемах. На экране предстает жизнь крупных рабочих коллективов, рождается собирательный образ страны, народа, уверенно шагающего в будущее.

Присмотримся к конкретным героям фильмов. Кто они? В очень многих картинах последних лет главным действующим лицом оказывается руководитель предприятия. Думается, эта тенденция является характерной для экранной публицистики именно последнего времени. Несколько лет назад документалистам справедливо указывали на малое число картин, масштабно раскрывающих современные проблемы производства. Ощущалась потребность в более высокой точке съемки, что дает возможность серьезно проанализировать вопросы управления народным хозяйством. Сейчас такие картины выходят на экран, вкус к ним появился и у молодых.

Вот, скажем, герой фильма Восточно-Сибирской студии кинохроники «Ни слова о работе», созданного молодыми документалистами — сценаристом С. Кривомазовым и режиссером С. Марковым, — директор Читинского станкостроительного завода Е. Г. Цингеев. Экран сообщает о случае уникальном в станкостроении: здесь весь коллектив уходит в отпуск сразу в один из летних месяцев. Это удобно каждому рабочему, но, оказывается, выгодно и предприятию: в спокойной обстановке можно провести комплекс ремонтно-профилактических работ. Разумеется, министерство должно быть уверено, что завод выполнит программу года за одиннадцать месяцев. А верить заводу — это значит верить его директору. Цингеев предстает на экране человеком ровным, спокойным, сдержанным, таких принято называть простыми, но это та простота, которую надо промерять глубиной.

Фильм оправдывает название: Цингеев действительно перед камерой не говорит ни слова о работе, а обсуждает проблемы организации отдыха, лечения, досуга рабочих. Но все это самым естественным образом проецируется на деятельность предприятия, оказывается впрямую связанным с результатами труда. Авторам удалось наметить контуры портрета Цингеева — человека и директора, но, к сожалению, лишь наметить. А ведь картина могла стать заметным явлением экранной публицистики. Внутренняя наполненность, естественность поведения перед камерой, манера общения с людьми давали документалистам широкие возможности для создания яркого кинопортрета. Но попытки лепки экранного образа были предприняты средствами легко узнаваемыми: поездка в родную деревню, воскресный день отдыха, проведенный в заводской зоне отдыха. Заданность, «технологичность» этих эпизодов очевидны. А других, органично вписывающихся в контекст экранного повествования, не оказалось. Цингеев остался в фильме скорее рассказчиком, чем героем.

Режиссер этой картины С. Марков дебютировал запомнившимися лентами «Харасавей», «Иванов угол», которые отличали точные и тонкие штрихи характеров. Это качество он проявил и в новой ленте, но годы идут, и мы вправе надеяться на более заметный прогресс в творчестве этого документалиста. Чего не хватило ему для более очевидного результата в фильме «Ни слова о работе»? Чтобы рассказать о человеке, надо узнать и его, и дело, которому он служит. Этого и не хватило, чтобы проявить эпизоды, работающие на образ человека и директора Цингеева.

Основательности в изучении жизненного материала не хватает многим лентам молодых. Как, на мой взгляд, ее не хватило авторам фильма «Люди, план и 1000 мелочей» (режиссер В. Королев, «Беларусьфильм»). Здесь личность руководителя не выявлена и — как следствие этого — не сопряжена с отличительными чертами деятельности возглавляемого им предприятия. Первых впечатлений о директоре могилевского завода «Строммашина» оказалось явно недостаточно, чтобы проявить его влияние на стиль и методы работы большого трудового коллектива. Вот почему для таких фильмов характерна жанровая и стилистическая чересполосица: картина, претендующая быть очерком о человеке, то и дело сбивается на тон технико-пропагандистского фильма о тех или иных производственных или экономических достижениях предприятия.

В картине «Как водяной инженером стал», созданной на ЛСДФ сценаристом Ю. Нарицыным и режиссером П. Солдатенковым, за интригующим названием стоит намерение рассказать о начальнике «Ленводоканала» О. В. Сорокине. Точнее, не о нем, ибо не чувствуется даже попытки реализовать это намерение, а о работе служб, занимающихся канализацией и водоочисткой в городе. В принципе искусству подвластна любая тема. Авторы фильма о «водяном» тоже пытаются вести образный рассказ, вводят метафору, сравнивая город с кораблем, а систему канализационных коммуникаций — с трюмом. Однако доскональнейшего знания предмета как раз и не хватает создателям ленинградской ленты. Дерзость замысла обогнала компетентность рассказа, в котором нет ни занимательности, ни парадокса, заявленных в названии. Есть сумма сведений о важной, но прозаической и, может быть, не обязательной для метафорического экранного повествования стороне жизнедеятельности городского хозяйства.

Обращение к масштабной личности, к человеку, занимающему крупную должность, с одной стороны, дает документалисту немалые преимущества. Но, с другой стороны, и ко многому обязывает: необходимо оказаться на уровне героя — по знанию жизненного материала, по зрелости взгляда на событие или проблему.

Увидеть в конкретном характере знамение времени, идти от факта к явлению — вот путь, на котором документалиста ждет истинное постижение своего героя. Несомненный интерес представляет знакомство с картиной «Звено в цепи», созданной режиссером А. Павловичем на ЛСДФ по сценарию Л. Тарховой.

Острое социальное зрение молодых документалистов подсказало им, какие качества руководителя предприятия в наибольшей степени соответствуют задачам дня. Причем знаменательно, что выгода предприятия и государства, экономическая и народнохозяйственная выгода достигаются ивановскими станкостроителями с помощью средств, о которых, как правило, мы вспоминаем, когда говорим о взаимоотношениях не между коллективами, а между людьми. В центре внимания картины — жизнь предприятия, коллектив которого добровольно отказался от привычных премий, чтобы прийти к ним на новом витке развития производства, когда он начнет выпускать самую совершенную продукцию.

Убедительным подтверждением точности выбора героя фильма стало то обстоятельство, что вскоре после окончания съемок В. П. Кабаидзе оказался среди тех, кто интересно, содержательно выступал на апрельской встрече в ЦК КПСС с руководителями промышленных объединений и предприятий, колхозов и совхозов, производственных бригад, специалистами и учеными, а затем — с рассказом об опыте коллектива, с конкретными деловыми предложениями на июньском совещании в ЦК КПСС по вопросам ускорения научно-технического прогресса.

Привлекший внимание документалистов опыт работы Ивановского станкостроительного объединения и его директора стал предметом обсуждения в разговоре о кардинальных народнохозяйственных проблемах. К сожалению, уровень сущностного постижения темы и творческого решения не позволил этой картине в полной мере раскрыть личность директора, получился пока эскиз портрета, но многообещающий, требующий дальнейшего творческого развития. Не случайно на ежегодной итоговой творческой конференции студии к этой работе дебютанта возвращались многие и не раз.

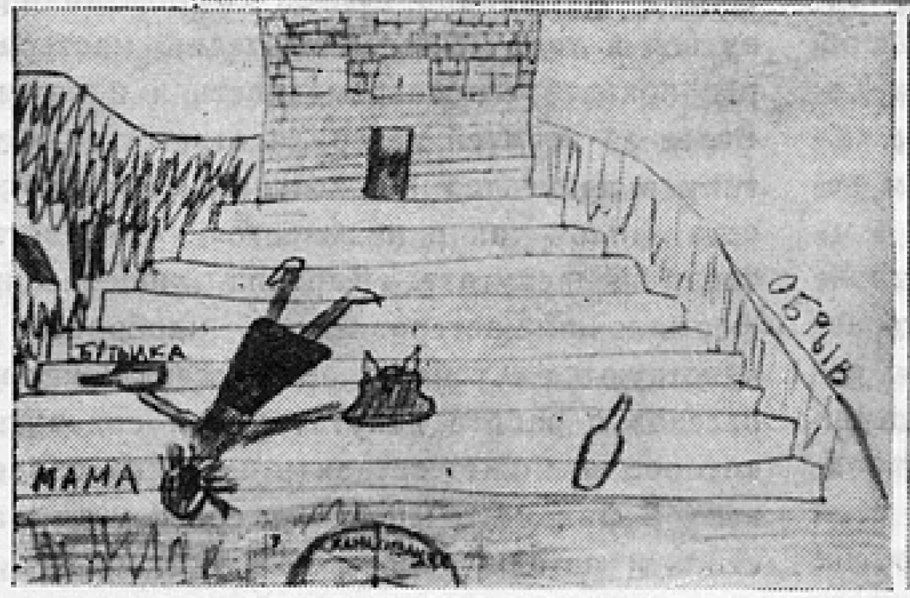
Когда мы говорим о чувстве нового в экранном постижении человека труда, то, видимо, следует рассчитывать на свежесть взгляда, раскрывающего взаимодействие сферы производства с духовным содержанием жизни человека. Вот такое понимание чувства нового привлекает в фильмах молодых. И не только посвященных руководителям производства, с которых мы начали этот разговор.

Ныне после исчезновения на документальном экране «дефицита на директоров» наметилась, на мой взгляд, другая крайность: мало встречается фильмов о рабочих. А ведь именно такие картины выполняют важную общественную задачу — помогают составить объемное представление о взглядах человека труда на производство, о его социально-экономических воззрениях. Такие ленты, причем созданные именно мо-













«ШЕЛ МОКРЫЙ СНЕГ»
«125 СТРОК В НОМЕР»
«ЛЮБИТЕ ЛИ ВЫ БАХА?»
«МНЕ СТРАШНО РИСОВАТЬ МАМУ»
«ЗДРАВСТВУЙТЕ, ТОВАРИЩ ДЕПУТАТ»
«МУЖСКАЯ ЧЕСТЬ»

лодыми, сверстниками нового поколения рабочего класса, очень нужны. Что таких картин мало, свидетельствует, на мой взгляд, не просто о невнимании молодых к теме. Решать ее сложно, ведь остаешься один на один с человеком, который занят будничным и не всегда престижным делом, глобальных задач вроде бы не решает. Нужно внутри самой личности разглядеть то, что составит суть картины, да еще найти всему этому изобразительную партитуру. Получается это далеко не всегда. Кто, например, может сомневаться в том, что герой фильма ЛСДФ «Противовесы Коновалова» (режиссер В. Наумов) бригадир ленинградского объединения «Звезда» В. Г. Коновалов, являющийся помимо этого председателем совета бригадиров, членом бюро парткома цеха, завода и райкома, членом сборной цеха по футболу, баскетболу и волейболу, отцом четырех дочерей, «отличным товарищем, которого все уважают и любят» (из интервью), — человек выдающийся? Но мыслимо ли вместить все это в короткометражку, да еще дав в ней слово директору предприятия, секретарю райкома партии, преподавателю техникума, бригадиру соперничающей бригады, секретарю партбюро, журналисту и жене, рассказывающих нам о Коновалове? Фильм, конечно же, не выдержал такой нагрузки, стал непрерывным потоком перечисления достоинств героя.

Как можно было рассказать о Коновалове иначе? Не знаю. Не дело критика заменять автора. Но вот другая картина, кстати, дебют режиссера Е. Шаталиной на ЦСДФ — «125 строк в номер». Героиня фильма — сотрудник заводской многотиражки. На первый взгляд этой ленте присущ уже подмеченный в других просчет — уход от создания портрета героя. Действительно, журналистка не рассказывает о себе, практически не вмешивается в ход запечатленных на экране событий. Да и физически почти не присутствует в кадре. Но, вглядываясь в картину, понимаешь, что свою героиню авторы ни на минуту не оставляют.

Журналистка не выполнила задания, не принесла репортаж на 125 строк на первую полосу очередного номера газеты. Но вместо него появилась серьезная статья о нравственных истоках проанализированного ею конфликта. Не хочу делать эту ленту противовесом рассказу о Коновалове, в ней много просчетов и упущенных возможностей. Но картина состоялась потому, что ее пружина развернулась в сторону сегодняшних общественных ожиданий. Принципиальность молодой сотрудницы многотиражки многое подсказывает и ее сверстникам — экранным коллегам, которые далеко не всегда в подобных случаях воздерживаются от поверхностного репортажа «на первую полосу». Но мало только воздержаться, надо упорно искать тот материал, который сделает разговор о рабочем человеке по-настоящему глубоким и интересным. А вот этого добиваются молодые документалисты гораздо реже, чем хотелось бы.

Почему? Трудно рассчитывать на результат, на отзвук зрительного зала, если тема не стала по-настоящему твоей, личной. Казалось бы, сколько уже сказано с экрана о замечательном деятеле советской и мировой культуры Александре Довженко. Однако же в кратком киноочерке (снятом к тому же к юбилею режиссера, что всегда грозит осложнить непосредственность сказанного) молодая документалистка ЦСДФ Т. Скабард сумела самобытно прикоснуться к творческому наследию мастера, еще раз показав его современность и в наши дни. Вслед за этим ей доверили ответственную картину о депутатах Московского городского Совета, фильм так и называется «Здравствуйте, товарищ депутат». Картина лишена примет формальной мастеровитости, наоборот, в ней чувствуются усилия режиссера наполнить рассказ о работе депутатов тем содержанием, которое не может оставить человека равнодушным. В фильме точен отбор героев, угадываются стиль и методы работы каждого из них, рожденные положением, жизненным опытом, чертами характера. Так, например, сидя за чашкой чая в семье одной из тружениц района, депутат Михайлова — инженер-конструктор — в сущности ведь тоже «ведет прием», выполняет свой долг и чувствует себя (это явственно передает экран) счастливой не меньше семьи, получившей с ее, депутата, помощью новую квартиру. Понимаешь, что заботит депутата Прокофьева, партийного работника, который стремится понять, сколь значим сегодня среди молодежи социальный престиж рабочей профессии. Замы-

сел авторов фильма мы угадываем, ощущаем и те чувства, которые они хотят нам передать с экрана. Казалось бы, все есть в картине. Но прислушаемся к ритму ее сердца. И не услышим его. Мало просто прочесть сценарий, мало согласиться с ним, мало знать о том или ином событии или явлении, надо взволноваться репортажем на первую полосу.

Конечно, молодому режиссеру непросто в условиях киностудии с ее тематическим планом производства сохранить верность именно своей теме и каждую выпущенную картину ощутить как свою. Но стоит только пойти на поводу у обстоятельств, и даже способный человек, хорошо вооруженный профессией, не замаскирует того, что на данной работе его сердце было «в простое». Отказаться же от общественно важной темы только потому, что тебя не затронул конкретный материал, — не заслуга для документалиста. «Сердце настоящего художника не знает случайной работы», — писал В. Шкловский. Прекрасный завет. Для кинопублициста, может быть, в первую очередь.

Лента белорусского режиссера А. Карпова «Шел мокрый снег» подтверждает эту мысль. Она возвращает нас к годам Великой Отечественной войны, к воспоминаниям детей войны. Военная тема, очевидно, стоит сейчас на пороге очень ответственного этапа своего художественного развития. Очень важно найти сегодня тот ключ, который откроет память сердца молодых для одной из самых великих страниц нашей истории. На сегодняшнем этапе постижения военной темы следует пристально присмотреться к тому, какими средствами осуществляются попытки говорить о войне с молодым поколением. Недавно вышла лента еще одного родившегося после войны белорусского документалиста С. Лукьянчикова «Через всю войну», где кадры военной хроники, прошедшие сильную пластическую коррекцию (рапид, соляризация и т. д.) положены на концертную программу ансамбля «Песняры». Далеко не всегда в этой ленте бесценные кинодокументы и прекрасная военная поэзия Кульчицкого, Гудзенко, Твардовского созвучны сегодняшним ритмам и цветомузыкальной атрибутике современной эстрады. Творческий поиск на данном тематическом направлении заслуживает поддержки, но анализ избираемых художественных средств требуется самый взыскательный. В этом смысле картина Карпова выгодно отличается от фильма «Через всю войну», запоминается прежде всего тем, что рассказ о человеке, пережившем фашистский лагерь смерти, прошел через сознание и сердце молодого кинопублициста. На наших глазах разворачивается воспоминание человека, носящее черты самой подлинной трагедии. Но параметры этого «высокого» жанра искусства наполнены живой плотью и кровью раздумий и чувств реального, живущего рядом с нами человека. Это по-настоящему доступно только документальному кадру — на основе конкретной биографии и судьбы подняться до создания обобщающего образа. Мне думается, что успех фильма «Шел мокрый снег» был определен умелым отношением студии к молодому поколению творческих работников. Автором сценария этой ленты является опытный драматург М. Березко, фронтовик, прошедший всю войну. В таком содружестве молодому режиссеру, разумеется, легче было постигать жизненный материал фильма. Кроме того, традиции и творческий опыт студии, глубоко и по-своему разрабатывающей военную тему (вспомним одну из последних работ, вызвавшую глубокий отзвук у зрителей, — серию С. Алексиевич, В. Дашука «У войны не женское лицо»), стали фундаментом для молодых белорусских документалистов и для Карпова, успех фильма которого «Шел мокрый снег» был достигнут благодаря разработке военной темы в его предыдущих лентах, да и для Лукьянчикова, в ком творческая атмосфера на студии воспитала, очевидно, потребность в поиске новых художественных путей для раскрытия военной темы спустя сорок лет после того, как отгремели последние залпы войны.

Удачи на этом пути особенно важны, потому что такие фильмы воспитывают историей — сначала самих молодых художников, а затем зрителей. К сожалению, впечатляющих примеров здесь пока мало. Отрадно, что молодая узбекская документалистка М. Кимсанова сделала картину «История одной фотографии», возвращающую нас в 20-е годы, когда группа узбекских ребят поехала в Москву учиться, постигать опыт революционной борь-

бы и строительства нового мира. Режиссер проявила чуткость к внутреннему миру своих ровесников из 20-х. Экранный рассказ обращен как бы к каждому в зрительном зале. Этот эффект придает доверительный характер воспоминаниям М. Юсуповой, одной из тех, кто запечатлен на давней фотографии, положенной в основу истории, рассказанной в фильме. В результате рождается как бы перекличка сверстниц двух поколений — героини фильма и его автора. Но и здесь хотелось бы пожелать не только эмоционального, а и более глубокого фактического постижения материала, на котором зиждется фильм. И не только этот. К примеру, лента Дальневосточной студии кинохроники «Своей судьбой гордимся мы» (режиссер В. Иванов), в которой волнующие страницы истории декабрьского восстания 1825 года предстают в школьном, ученическом прочтении.

Воспитание историей подразумевает прежде всего хорошее ее знание, понимание, то есть выработку своего отношения к событиям минувших времен. Бесстрастность, объективизм противопоказаны профессии кинопублициста. Только социально активная гражданская позиция, собственная точка зрения способны сделать действенным кинодокумент.

Здесь трудно привести более удачный пример, чем совместная работа молодых документалистов ЦСДФ А. Иванкина и М. Авербуха, создавших под рубрикой «Всесоюзный кинорейд «Комсомольского прожектора» серию картин — «Каждый из нас», «Черный ход», «Командировка за сервисом», вызвавших немалый общественный резонанс. Журнал подробно писал об этих работах [1], так что нет необходимости анализировать их в данной статье. Но на одно обстоятельство, весьма редкое для документального кино, следует обратить внимание: продолжением каждого просмотра этих лент становились жаркие споры и дискуссии не только о том, что снято на экране. Картины становились импульсом для размышлений, нравственной оценки фактов и явлений из жизни уже самих зрителей. Особенно важно, что эти ленты находили живейший отзвук в среде молодежи, к которой в первую очередь и были адресованы.

[1] Авербух М., Иванкин А. — Зараев М. Счет себе. — «Искусство кино», 1983, № 8.

Делать такие картины, конечно, трудно. Но принципиальность, с которой молодые документалисты создавали цикл, убеждала, и все становились их сторонниками и помощниками.

Такая зрелость, гражданская и творческая, приходит к молодому документалисту, как правило, в тех случаях, когда к его работе внимательно присматриваются на студии. Наверное, трудно было бы ожидать столь очевидного прогресса в творческих биографиях ряда молодых узбекских документалистов, если бы они не прошли «университеты» гражданского, личностного становления и не обретали профессиональное мастерство в группе одного из самых известных наших мастеров Малика Каюмова. Теперь картины молодых впитали в себя этот опыт, стали заслуженно известны на всесоюзном экране. Взаимоотношения мастера и начинающих художников стали примером истинного творческого наставничества, способствовавшего формированию одной из основополагающих черт характера кинопублициста — страстности в утверждении идеалов своего общества, в борьбе с тем, что противоречит им.

Эти качества есть и в ленте молодой украинской документалистки О. Самолевской, режиссера фильма «Мне страшно рисовать маму», обращенной к теме борьбы с одним из самых серьезных антиобщественных явлений, каким является пьянство, раскрывающей, как пагубно отражается оно на детях. После просмотра фильма сжимается от боли сердце. Экран заставляет ощутить гнев, ненависть к пьяницам, к разрушителям нравственности и здоровья подростков и детей.

●

«Трещина мира проходит через сердце поэта». Трещина мира. Мир дает сегодня много поводов для того, чтобы кинокамера шла в бой — сражаться за свободу, социальный прогресс, за мир. Документальное кино энергично участвует в этом движении. Среди фильмов на политические и международные темы есть и работы молодых. В последнее время привлек внимание к себе ленинградский документалист А. Учитель. Работает он много, на его примере чувствуется, что студия предоставляет молодым широкие возможности для самостоятельной твор-

ческой деятельности. За плечами А. Учителя уже несколько картин — о пионерской игре «Зарница», о проблемах дискотек, о жизни современного села и вот в последнее время — картины о стремлении молодежи к миру. Тематический диапазон широкий, что ж, публицист ищет свою тему, отрадный факт. Но тем взыскательнее должен он сам отнестись к каждой новой своей работе. Можно сказать, что профессионально они становятся более зрелыми. Но в то же время чувствуется, что не все они глубоко и эмоционально прочувствованы художником. Особенно ощутимо это, когда экран обращается к проблемам, волнующим нас своей общечеловеческой значимостью. В картине «Акция» ее создатели говорят не только от имени своего поколения, но и от своего собственного. И тем не менее кинокамера при всей своей включенности в событие вела репортаж как бы с некой зрительской трибуны. Авторам не хватило созвучного общественному явлению темперамента.

В картинах молодых довольно часто сказывается скованность мысли, ограничивающая возможности авторов, обедняющая фильмы, хотя отснятый жизненный материал дает возможность достигнуть значительно более глубоких горизонтов темы. В картине ленинградского режиссера Ж. Романовой «Любите ли вы Баха?» сделана попытка создать коллективный портрет одного из ленинградских ПТУ. Смотреть этот фильм интересно, в нем чувствуется высокий уровень профессиональной культуры студии. И как это ни парадоксально, именно высокий профессиональный уровень выявил слабость картины, создатели которой хотели показать процесс эстетического воспитания подростков. В поведении ребят, в их откровениях, в приведенных в картине дневниках начали просматриваться значительно более емкие вопросы бытия, необычайно важные для осмысления сегодня, когда претворяется в жизнь закон о школьной реформе. Однако, найдя мощный жизненный пласт, авторы не пошли дальше визуальной констатации его пусть и интересных внешних примет. О чем это говорит? Разумеется, не о нежелании двинуться дальше, Ж. Романова уже заявила себя в предыдущих лентах пытливым публицистом.

Ответ на этот вопрос, мне думается, рождает новый вопрос: почему в фильмах молодых так мало... молодых? Широкий спектр жизнедеятельности молодежи, создающей материальные ценности и отвечающей за управление производством, ведущей научный поиск и созидающей духовные ценности; проблемы адаптации молодых в трудовой деятельности и проблемы социализации, повышения социальной активности молодежи; вопросы патриотического и нравственного воспитания, семейно-бытовые отношения и многое-многое другое, требующее серьезного и глубокого осмысления, — все это еще в большой степени остается за пределами внимания молодых документалистов. Может быть, действительно, труднее разобраться в себе самом, в мироощущении своего поколения? Значит, оставить эту тему «отцам»? Правильное ли это решение?

Вечные вопросы — это опыт и мудрость человечества, осмысляемые каждым поколением. А вот, к примеру, фильмов молодых на морально-нравственные темы, заставляющих задуматься о любви, долге, чести, до обидного мало. О том, как нужны такие картины, свидетельствует работа нижневолжских документалистов «Мужская честь» (режиссер С. Белошников). В центре ее — история подвига Александра Баранова, который, защищая незнакомую девушку, погиб от руки бандита. В начале фильма авторы берут интервью у проходящих по улице молодых людей, задают им вопрос: существует ли мужская честь? Из ответов девушек следует, что настоящих мужчин нет и чести такой не существует. Но тут же выясняется, что большинство, отказывая мужчинам в чести, имеют в виду не героизм или мужество, а элементарную порядочность, честность, а то и просто внимание. Первая несообразность. Есть и вторая. В фильме подчеркивается, что Александр служил во внутренних войсках МВД, где прошел всеобъемлющий курс физической подготовки. Но разве готовность Баранова прийти на помощь основывалась только на физической силе и умении применять силовые приемы? И разве не бросился бы спасать девушку студент, к примеру, библиотечного института, в котором не предусмотрен курс самбо?

Воспитание личности было и всегда будет

задачей искусства. А воспитывать — это давать верные ответы на животрепещущие вопросы. Документальное кино способно вести их поиск на убедительных примерах — взятых из жизни.

Пожалуй, никогда, как сейчас, не имели такого значения творческое своеобразие документального фильма, яркость, зрелищность экранного рассказа. С зрительской точки зрения, художественное начало, творческий поиск не являются понятиями только орнаментальными, они способствуют расширению круга людей, приобщающихся к актуальному жизненному материалу. И обретают сущностное значение и для самого искусства, потому что прокладывают новые пути образного, выразительного постижения действительности на документальном экране. Ясно, как важно привлечь к серьезным работам молодых кинопублицистов, обладающих своим творческим почерком.

В этих заметках внимание сосредоточено в основном на режиссерских усилиях, как правило, определяющих успех съемочной группы. Но иной раз этот успех определяет изобразительное решение темы, и тогда роль оператора видится особенно рельефно.

Когда говорят о неудачах какого-либо фильма на производственную тему, критику, как правило, вызывают сцены производственных собраний и совещаний. Особенно когда собрание срежиссировано кинематографическим замыслом. Однако вернемся к фильму «125 строк в номер». Конфликт между мастером и бригадиром остается в нашей памяти прежде всего потому, что мы его увидели с помощью молодого оператора С. Воронцова. В споре «кто есть кто» дорогого стоит проследить за лицами бригадира и мастера. Темпераментно защищающий не всегда правое дело бригадир на этом собрании начинает сознавать, что ему противостоит человек, весомо и спокойно осознающий свою правоту. И оттого все мельче и суетнее облик кипятящегося бригадира. Всего лишь в нескольких планах сумел запечатлеть сложную гамму чувств Воронцов, но они и создали этот решающий в фильме эпизод. А до того оператор подвел нас к нему, создав зримые характеристики бригадира и мастера, людей живых, противоречивых, узнаваемых. Вот в такие моменты начинаешь понимать, что может сделать кинокамера. Достоинством операторской работы С. Воронцова в этом фильме является то, что она все подчиняет главной задаче — созданию психологических портретов экранных героев.

К сожалению, случаются примеры и обратного свойства. Я уже упоминал выше, как из лучших побуждений С. Лукьянчиков пытался наложить сильнодействующие выразительные средства на кинохронику военных лет, в результате чего наступило ее отторжение от вполне приемлемых способов общения с документальной пленкой. В данном случае скорее всего сказался некий на первый взгляд эфемерный, но на поверку очень важный этический фактор — общественное отношение к внутрикадровому содержанию военной хроники.

Проблема творческого начала, выбора художественного приема выглядит еще сложнее, когда необходимо соизмерение традиции и требований времени, которые предъявляются и к форме произведения искусства. Рамки статьи не позволяют подробно рассмотреть этот очень важный, требующий специального разговора аспект развития современной советской кинопублицистики. Важно подчеркнуть, что понятие национальной школы тоже должно развиваться в контексте общего русла развития кинопроцесса. Это не грозит потерей своего лица, но позволяет иметь точные ориентиры.

В последнее время появились работы, отмеченные яркой одаренностью авторов. В фильмах отчетливо просматриваются традиции национальной культуры. Однако таких дебютов, к сожалению, все-таки мало. Из литературы пришел в документальное кино самобытный грузинский художник Г. Чохели, автор сборника рассказов «Послание к елям». Главного приза Международного фестиваля в Оберхаузене удостоена была его дипломная работа «Мать-земля». В ней, как и следующей ленте «Меквле», обращаясь к традициям истории и культуры своего народа, документалист решает эти темы родовыми, присущими именно кинематографу средствами выразительности. На первый взгляд сюжет в «Меквле» даже архаичен: заброшенная в горах деревня, покинутый дом. Это — на экране, а в фонограмме — народная мелодия, шепот влюбленных, в фонограмме —

жизнь. И понимаешь боль автора, его горечь, что село оставлено людьми. Так ведь это — тема многих картин о Нечерноземье, снятых документалистами России. Так, глубоко национальная по форме картина молодого грузинского документалиста актуальностью темы смыкается с работами других его коллег. То же качество отличает и начало творческого пути казахских режиссеров Д. Сулеевой и С. Азимова, стремящихся соединить черты сегодняшнего и вечного в осмыслении жизни своего народа.

К сожалению, не каждый творческий поиск молодых видится перспективным. Вот, скажем, картины способных киргизских документалистов С. и Ш. Джапаровых, склонных к максимально обобщенным решениям, которые практически растушевывают границу между документальным и игровым кино. Вызвавшая интерес их картина «Кочевье космонавта» (кстати, тоже удостоенная одной из наград в Оберхаузене) родила равное количество почитателей и оппонентов, балансируя на стыке двух видов киноискусства. В ней прием, «игра» искусно аранжировали естественное течение событий, органично сливались с безыскусностью и драматургической цельностью. Игра, которую привнес в ткань документального фильма режиссер, не диссонировала с характером действий героев, и потому условность формы подчеркивала и выявляла притчевый характер реальной жизни семьи чабана.

Это был поиск. Спорный, но необходимый документальному кино, испытывающему сильное влияние телевизионных методов организации материала, нередко пренебрегающих изобразительными и драматургическими средствами выразительности. Но поисковая грань здесь чрезвычайно тонка. Как легко ее перешагнуть, показали следующие работы этих киргизских документалистов — «Путешествие в август», «Проводы», «Лицензия на убийство». Пространство экрана, еще недавно наполненное наблюдениями за живой жизнью, судьбами людей, теперь отражало организованное действо, лишающее себя права называться документальным кино, даже если место актеров занимают люди, приглашенные для этой цели. В данном случае игровое кино «играет» в документальное.

В разговор о творческих поисках невольно входит тема цеховой преданности и достоинства документалиста. Да, мы знаем звучные имена тех, кто пришел в игровое кино, обогатив его художественную палитру средствами кинопублицистики. Было бы ошибкой мешать естественному процессу нахождения художником путей максимального приложения своих сил. Но нередко, увлекаемый престижностью «большого кино», документалист и его доброе имя теряются и забываются, так и не найдя применения в новой, но не органичной для себя творческой среде. К сожалению, и ряд названных в этой статье только начинающих свой путь документалистов без особых оснований свернули на эту тропу.

Молодая кинопублицистика заставляет о многом задуматься. В конечном счете талант должен доказать свое право на поиск, на свою тему, на своего героя. Страстность, принципиальность, гражданская и творческая убежденность должны быть обязательными качествами кинодокументалиста.

В статье почти не затрагивался вопрос о «климате», который может и должен быть создан на киностудии для молодых творческих работников, — это материал для специального большого и серьезного разговора. Но совершенно очевидно, что в самоопределении и становлении кинодраматургов, режиссеров, операторов, специалистов других творческих профессий огромная роль принадлежит руководству киностудии, ее ведущим мастерам, творческим бюро. Совет, поддержка замысла, внимание, участие — сколько есть неформальных способов помочь молодежи войти полноправным членом в коллектив единомышленников.

Молодой художник, выросший в нашем обществе, знает о заинтересованном внимании и участии общества в процессе формирования его творческой личности, ожидающего от молодых кинематографистов фильмов высокого гражданского звучания, вызывающих живой отклик в сердцах зрителей. Но и сам кинопублицист лично ответствен за свою творческую судьбу. А потому так современно звучат вынесенные в эпиграф этой статьи слова Н. Г. Чернышевского, обращенные к «людям живого настоящего»...

Голоса войны

Аркадий Сиренко

Беседу ведет и комментирует Ольга Охотникова

В кинематограф входят все новые поколения, которые непосредственно не соприкоснулись с фашистским нашествием, и тем не менее они обращаются к военной теме как к близкой и личной.

По дороге в кинотеатр мальчишки перебегали пустырь, где навсегда застыли два подбитых немецких танка. Они стояли здесь уже несколько лет, напоминая о боях, которые шли на этой земле. Танки с места долго не убирали. Горькие отзвуки войны жили в каждом доме, в каждой семье, во всем облике большого, израненного боями города...

В центре и на окраинах еще лежали в руинах здания, смотрели на прохожих черные глазницы окон разрушенных домов; дети еще играли трофейным оружием, найденным в окопах и воронках...

Аркадий Сиренко родился в Харькове после войны. Район, где он провел детство и юность, — это огромный массив знаменитого ХТЗ, Харьковского тракторного завода, отмеченный трагическими событиями военных лет: здесь фашисты расстреляли около восьмидесяти тысяч советских граждан — стариков, женщин, детей.

Отец ушел на фронт восемнадцатилетним — солдат, сержант, старшина... Пехота, танковые войска, полковая разведка... Нет, он не часто рассказывал сыну о войне, но всей своей мирной жизнью как бы открывал черты поколения, вынесшего на своих плечах всю тяжесть мировой битвы. Многое заново осознанное и переосмысленное с дистанции времени вернулось к сыну спустя годы, нашло себя в картинах, снятых Аркадием Сиренко, в его фильмах о солдатах Великой Отечественной. Есть четкая последовательность в том, как начиная с дебюта Сиренко реализует эту тему, рассказывая о мирных людях, всем строем души, складом характера противостоящих крови и смерти.

— Не так часто встречается подобная последовательность в работах режиссеров — ваших сверстников, тех, кто родился в послевоенное время. Откуда это пришло?

— Главное: судьба, сама личность моего отца. Теперь, когда отца уже нет в живых, я с горечью понимаю, как мало общался с ним в детстве и ранней юности. Отец очень много работал, он был рабочим на тракторном заводе, гордости всех харьковчан, на детей оставалось не так много времени. Только в последние годы я стал по-настоящему сближаться с отцом, стал задумываться, что же он за человек... Отец с поразительной готовностью, искренностью и щедростью шел навстречу людям и помогал им. Для него это было естественным движением души.

Духовный мир отца стал для меня своеобразным микрокосмом, в котором я вижу портрет его поколения. Это чувство особенно укрепилось во мне, когда я увидел отца с его

Аркадий Сиренко, выпускник режиссерского факультета ВГИКа, ученик М. И. Ромма и Л. А. Кулиджанова. Он снял три фильма — «Ветераны», «Родник» и «Дважды рожденный». Все они продолжают художественную кинолетопись ратных подвигов советского народа, возвращают нас в прошлое, осмысленное человеком молодого поколения.



«ВЕТЕРАНЫ»

фронтовыми друзьями, их встречи. Трудное время воспитало бывших солдат, и мне была дорога в них правда и доброта чистейшей плавки. Я понимаю, что были в этом поколении не только Теркины, Сотниковы и Алеши Скворцовы — и такие, как Рыбак, тоже были. Только мне посчастливилось, я видел Теркина — в облике моего отца. Вспоминая о днях своей молодости, отец и его товарищи никогда не называли их героическими. В их представлении героизм был чем-то исключительным. Они же полагали, что просто честно жили на войне, честно служили людям, ни в каких, самых трудных ситуациях не теряя достоинства и чести.

Все это с детства, с отроческих лет незаметно откладывалось в моей памяти. К попытке аналитического постижения своих впечатлений я пришел позже и, наверное, теперь всю жизнь буду стремиться представить во всей полноте образ военного поколения. Пока впрямую в своих фильмах я нигде не рассказал об отце, но, думаю, что многое из детских впечатлений, из памяти моей и размышлений о нем так или иначе нашло себя в героях «Ветеранов», «Родника», «Дважды рожденного».

— Однако ваши картины — не реконструкция военного прошлого. На мой взгляд, в них отчетливо ощутимо и ваше авторское присутствие, присутствие молодого человека 70—80-х годов. Это не просто хронологический, объективный пересказ: картины согреты нежностью наших современников, рассказывающих о солдатах, своих отцах и дедах.

— Я и сам был солдатом, правда, недолго. До поступления во ВГИК, в мастерскую Михаила Ильича Ромма, я проходил службу в рядах Советской Армии. Там-то я с особой силой осознал, в какое непростое время мы живем. Ионы войны витают в воздухе. Все мы об этом знаем, но именно на армейской службе я почувствовал весь накал опасности. До армии у меня не было такого сугубо личного чувства, волнения за нашу общую судьбу. Там же учебные тревоги я нередко ощущал как настоящие. В такие минуты думалось: я — солдат, как я поведу себя в ответственную минуту?

В нашем кинематографе, к счастью, есть

большой отряд людей, прошедших войну и снявших фильмы о войне, среди которых — выдающиеся произведения. С возрастом меняются критерии, но есть и безусловные ценности. В детстве мне нравились «Два бойца» и «Звезда», в юности увлекался картинами Константина Симонова и Александра Столпера. Еще позже вошли в сердце «Баллада о солдате», «Летят журавли», «Дом, в котором я живу». И сегодня чувствую комок в горле, когда смотрю эти фильмы. Авторы их открывали в военной жизни высоту человеческого духа. Они справедливо верили, что жизнь их современников заключает в себе поэтическое начало. Они отрицали помпезно-декоративное представление о героике, утверждая героику подлинную.

Эти традиции сегодня продолжены новой режиссерской генерацией. Мне близки пронзительный драматизм и чистота картины Алексея Германа «Двадцать дней без войны». Близки картины «Хроника пикирующего бомбардировщика», «На войне как на войне», «Торпедоносцы», обращенные мыслью к солдату, его простым и сильным чувствам, обожженным огнем. Я нахожу в позиции авторов этих картин отзвуки собственного отношения к теме, к героям, к Времени. Эти люди не воевали. Но, мне кажется, они пытаются представить себя такими, какими они могли бы быть на войне, могли бы стать...

Я сторонник открытой авторской позиции, открытого личного отношения к предмету повествования. Сторонник эмоционального начала в любви, сострадании, сочувствии к героям.

Я снимал фильмы по произведениям талантливых советских писателей. Это Борис Васильев, Евгений Носов, Виктор Астафьев и Евгений Федоровский, люди войны, писатели военного поколения. У этих писателей активна, открыта их личная точка зрения, и, что мне тоже чрезвычайно дорого, в них есть взгляд очевидца, непосредственного участника событий, солдата. Такие художники всегда чувствуют свою ответственность перед людьми, талантливо рассказанные ими события, образы остаются в памяти именно благодаря авторской трактовке материала. Они обладают настоящей художнической интуицией, и потому их проза становится свидетелем времени.

Моя первая встреча с военным поколением состоялась во время работы над картиной «Ветераны» по рассказу Бориса Васильева. То был мой дебют, очень трудный для меня опыт воссоздания времени, в котором я не жил. Меня и моих актеров разделяли не только годы, но и мера жизненного опыта, война, возраст, словом, очень серьезные причины и обстоятельства. Надо было соотнести себя с другим временем, совместить, найти точки пересечения...

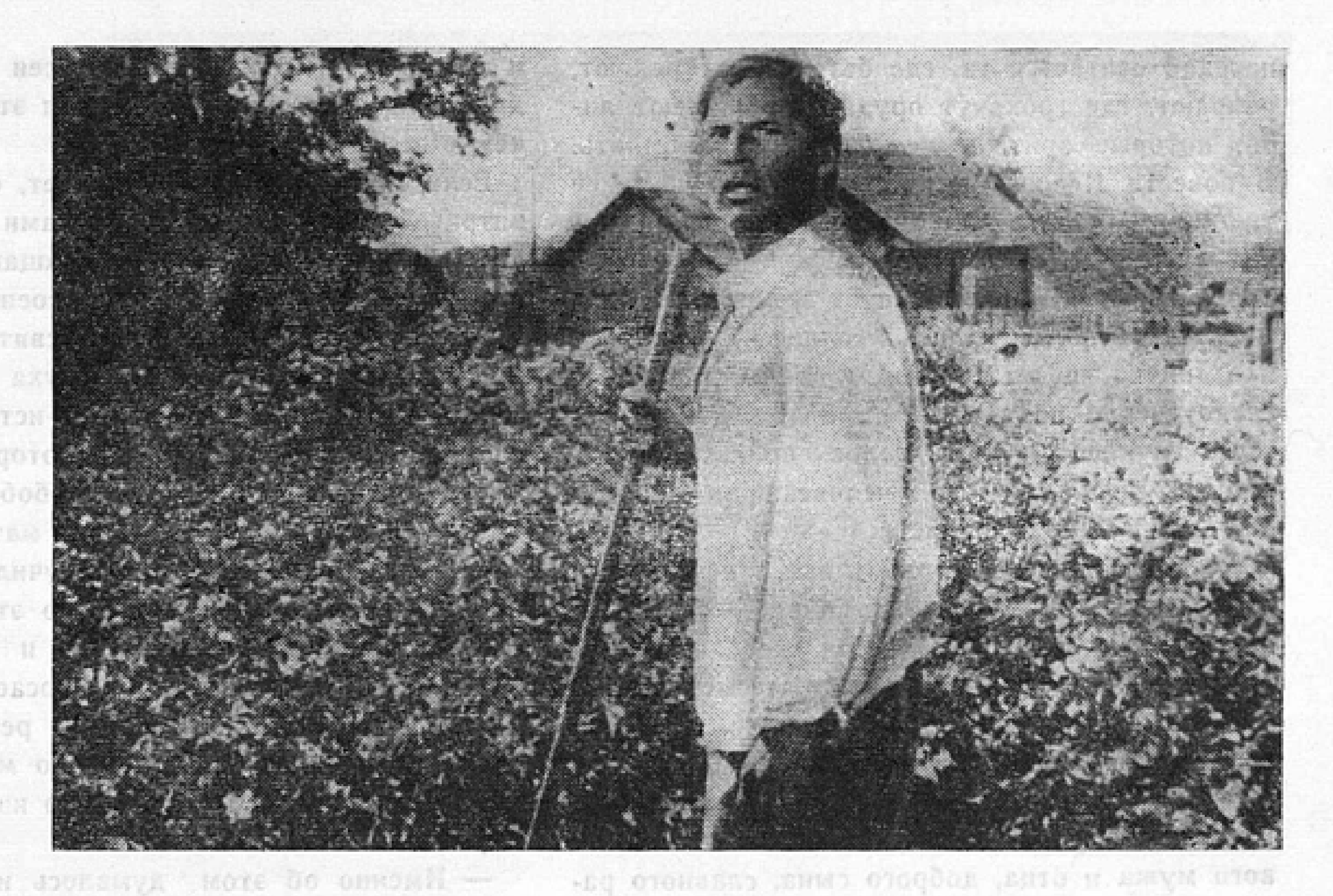
— Вам нужен был органичный сплав точки зрения очевидца и представителя послевоенного поколения?

— Да, и это весьма сложное испытание — человеческое и профессиональное. Чувство незаживающей памяти фронтовиков, знакомое мне по общению с отцом и активно присутствовавшее в рассказе Бориса Васильева, помогало выработать личное понимание темы и найти способ ее выражения на экране.

Во время работы вдруг вспомнились руины родного города, в воображении возникла дорога, полуразрушенный, одинокий дом на ветру, где приютятся наши герои. Это должно было создать ощущение бездомья и стремления людей хоть как-то обжить даже руины, что характерно для человека на войне.

Первая картина во многом складывалась на площадке. Не знаю, хорошо ли это или плохо, но что было, то было. Неожиданно мы находили какую-то деталь, вокруг которой можно было организовать всю сцену. Я шел на такие импровизации, актеры это сразу почувствовали, предлагали свое, советовали. Я понял, что они, как и я, заражены временем, военной жизнью, ставшей для нас уже историей.

Импровизационность коснулась и актерского состава. В роли лейтенанта мне представлялся молодой красивый парень, и актера выбрали соответственно с этим. Но актера этого к нам не съемки не отпустили. Стали искать замену, медлить было нельзя. Появился Михаил Лобанов, как будто полный антипод тому, первому исполнителю. Но я увидел, как он похож на актрису Татьяну Божок, его главную партнершу, были они «до пары», как говорят у нас на Украине. И я понял, что именно Лобанов должен играть лейтенанта. Снимая де-



«РОДНИК»

бют, я все больше осознавал, что картина рождается из нюансов, порою — неожиданных, и режиссер должен уметь чувствовать их, улавливать, точно использовать.

— За каждым из героев ваших «Ветеранов» словно вставала реальная биография, а все вместе они представляли собой колоритный групповой портрет военного поколения, в котором главным было стремление отстоять жизнь на земле. Мне кажется, в этом заложена преемственность второй вашей картины «Родник», экранизации повести Евгения Носова «Усвятские шлемоносцы».

— Наверное, такая связь существует. Идею постановки повести Носова подала мне актриса Софья Павлова, которая играла одну из главных ролей в «Ветеранах». Она поделилась со мной впечатлением от только что прочитанной повести и посоветовала обратить на нее внимание как на возможную экранизацию. Я прочел повесть и понял — это мое! Магнетизм прозы Носова был огромен. Потом — что бы я ни держал в руках — думал только об «Усвятских шлемоносцах» и принес повесть на студию. Была она близка мне зернышками характеров, мыслью, национальной природой своей. Чисто режиссерски увлекала единством времени и места действия, что я очень ценю. «Родник», как и «Ветераны», стал для меня фильмом о сегодняшнем дне, хотя речь в нем идет о первом дне войны. Значит, я должен был пережить то прошлое, которое не может не касаться моих ровесников. Пусть это только первый день войны, преддверие ее, страшное предисловие. Но мы уже знаем, чем обернулась боль прощания, чем стало наэлектризованное поле общей тревоги того дня. Потом наступили яростные вспышки молний. Однако об этом я снял другую картину — «Дважды рожденный».

— Каждая из ваших следующих картин становится яснее, прозрачнее. Мне думается, происходит несомненное накопление в вашем способе художественного освоения мира.

— Иногда я думаю, что эти три картины — в общем один фильм о войне, только о разных ее ликах.

У нас, к сожалению, картиной о войне еще

нередко считается та, где без конца стреляют, убивают, где грохочут орудия и мелькают лица, которые зрители не успевают запомнить. В повести Носова меня сразу подкупила ее тишина. Поначалу это была прекрасная, мирная тишина, что стояла рано утром в русской деревне, когда подымается от земли легкий туман, чуть подсвеченный солнцем, начинают празднично щебетать птицы, а крестьяне сосредоточенно правят косы... Затем в этой тишине начинает звучать голос войны, он рассекает жизнь каждого человека на две части — до войны и война...

Уходят на фронт работники, кормильцы, остаются женщины, дети, старики. У всех уходящих в глубине души бьется, шевелится тайная надежда — да минует меня смерть! Это естественно, это очень по-человечески. Это давало мне возможность личного приобщения к литературному первоисточнику. Я думал, как бы я повел себя на месте Касьяна — счастливого мужа и отца, доброго сына, славного работника, пахаря? Как бы я прощался с землей, отрывая от нее крестьянское сердце?

Я хотел, чтобы зрители почувствовали момент боли и тревоги прощания, сомнения, тоску героев. Война все безжалостно рушит, и нелегко смириться с такой участью. Сцене страшного известия о начале войны в картине предшествует сенокос. В этих эпизодах хотелось добиться очищенности, высвобождения души героев от всего будничного, но одновременно остаться достоверным. Люди должны были приблизиться к трагической минуте как бы просветленными радостью общего деяния, древнего, прекрасного...

Оттенки трагического разнообразны. Есть авторы, которые воспринимают это чисто формально, например, вводят в картину какой-то новый персонаж, а через пять минут его убивают. Дается крупный план, звучит музыка, чаще всего хорал... Создатели такого фильма, видимо, полагают, что такой способ рассказа о смерти человека вызовет у зрителей ощущение трагической утраты. Вряд ли... В таких случаях смерть, гибель человека эстетически не освоена, недооценен сам по себе трагический факт. Я всегда помню о скульптуре Лаокоона, который не кричит, а стонет: стон бесконечен и потому трагичен. Мне интересен сам процесс движения к трагедии, и я искал это в «Роднике», в первом дне войны.

Если главное в фильме сюжет, если авторы интригой, внезапными поворотами хотят захватить зрителя, то есть обращаются к разным вариациям детектива на военную тему — то остаются невысказанными святые для нас вещи: резервы человеческого духа в людях на войне, подлинное осмысление истории, философские, этические проблемы, которые актуальны сегодня. Уходят серьезные обобщения. Уходит факт личностной трактовки материала.

Фильм — это поступок. Так учил нас Михаил Ильич Ромм, и я исповедую этот принцип.

— В картине есть короткий и очень сильный фрагмент, когда Касьян бросает последний взгляд на свою семью и видит ребенка, играющего с курицей. Об одном его мысли — увидит ли он все это еще раз? Это камертон ленты, мне кажется...

— Именно об этом думалось нам, снимавшим картину. Мы ведь уже знаем, что двадцать миллионов советских людей погибли в годы войны. В этом фрагменте была действительно некая аккумуляция. Спокойная мудрость, любовь к земле, доброта, душевная щедрость русского крестьянина несовместимы с жизнью на войне, которая предстоит героям фильма. Их души противятся, их разум не может смириться. Противится войне и природа, один из героев картины, неброский пейзаж нашей средней русской полосы, в котором столько потайной, чистой прелести. Такая же ясность, незамутненность присуща и характерам героев, складу их жизни, они едины со своей родной землей — полями, лугами, тихой рекой с покатыми берегами, высоким небом.

И актеров я искал таких, которые могли бы сродниться с героями не только благодаря таланту, но и глубокой, корневой связи с ними. Нужно было точное социальное попадание в выборе исполнителя. Им стал Владимир Гостюхин. Стремились мы и к тому, чтобы другие исполнители главных и эпизодических ролей своей фактурой (я имею в виду не просто внешние данные, но в первую очередь народное начало характера) были сродни нашим «усвятским шлемоносцам», раскрывали всю



«ДВАЖДЫ РОЖДЕННЫЙ»

глубину души русского человека. За каждой конкретной судьбой они заставляют нас видеть человека в плотной и неразрывной связи с историей народа, страны. Гражданское чувство для них — живая данность, перерастающая в глубокое обобщение. Вот это и хотелось бы сохранить, передать на экране.

— Судя по результату, это было вашей задачей и во время постановки фильма «Дважды рожденный» по сценарию В. Астафьева и Е. Федоровского. Что же касается киноязыка, жанровой природы, то, на мой взгляд, в этой картине чувствуется определенный поворот. «Дважды рожденный» — притча, вернее, неопритча, если воспользоваться современной терминологией.

— Должно быть, этот фильм не столько поворот, сколько развитие того, что было заложено в «Роднике». И там была притчевая основа, только в более скрытой форме, опирающейся на фольклорные элементы. В «Дважды рожденном» пружина повествования более тугая, более жесткая, возможно, поэтому так явственно проступает структура притчи.

Я упоминал о том, как многогранно используют факт, конкретику близкие мне писатели. Кинематографисту, особенно режиссеру, надо постоянно искать свой способ освоения факта. Если обратиться к «Дважды рожденному», то картина представлялась мне большой развернутой метафорой. Этот подход к материалу, к сценарию нужен был для того, чтобы была оправдана невероятная ситуация, составляющая существо картины. Судите сами: по ледяному полю несколько суток идет обессилевший, практически безоружный солдат, чудом спасшийся с санитарного парохода, потопленного фашистскими бомбами. За солдатом охотиться немецкий летчик, ас фон Бетгер. Но в конце концов именно обессилевший, безоружный солдат единственным выстрелом сбивает фон Бетгера. Мне хотелось, чтобы в поражении фашиста зрители ощутили непобедимое торжество справедливости.

Таким образом, не сюжетная канва, а притчевое начало способно было реализовать нашу задачу, убедить людей в зрительном зале в реальности нереального. Воскрешая на экране

необыкновенную историю солдата Андрея Булыгина (кстати, история эта в основе своей абсолютно документальна и имеет реального прототипа, о котором существует документальный очерк Е. Федоровского), мы стремились оттолкнуться от реалий, и затем, по мере развития и концентрации основного конфликта, повествование должно было естественно, неспешно перетекать в притчу. Такой способ подачи материала, на мой взгляд, увеличивал контакт со зрительным залом.

На примере Андрея Булыгина нам хотелось рассказать, как война всей своей тяжестью ложится на плечи отдельного человека. Он молод, неопытен, беззащитен, а враг и природа безжалостны к нему. В таком противоборстве Добра и Зла, мне кажется, нашло отражение и современное состояние мира, угроза человечеству со стороны милитаристской машины.

— Вы сказали о противоборстве Добра и Зла — это и есть характерный для фольклора мотив. Стало быть, в «Дважды рожденном» присутствует такая основа?

— Притча вообще фольклорна, если обратиться к ее истокам. Думаю, что притчевость рождена желанием авторов вызвать у читателей или зрителей общечеловеческие чувства, определить устойчивые нравственные ценности, которые переходят из поколения в поколение, из уклада в уклад. Нынешняя притча обычно оснащена современными подробностями, деталями, что создает контакт со зрителем, доверительную атмосферу. Исходя из этого, сегодня работают многие режиссеры.

Возможно, Андрей Булыгин в чем-то и близок героям русского фольклора... Хотя внешне он никак не былинный молодец, скорее, мальчик, который растет и мужает на войне. Во время своего страшного ледяного похода Андрей напевает: «Разгромили атаманов, разогнали воевод и на Тихом океане свой закончили поход...» Песня маршевая, ее надо петь громко, бодро, а у него едва голоса достает, чтобы выговорить слова. Но именно эту песню он берет себе в помощь. В ней его прошлое пионера, комсомольца, отчаянного деревенского паренька, который ушел на войну, как уходили в «Роднике» «усвятские шлемоносцы». Песня — его подсознательная опора в тяжелейшие минуты, хрупкий стержень, на котором сейчас держится Булыгин. Он идет по льду на одном энтузиазме, давно нет сил, впору лечь на промерзший снег и умереть... Что заставляет его продолжать свой путь? Наверно, все-таки память о родном доме, о своей земле... Я ввел в картину эпизоды, связанные с матерью Андрея, его сестрами — это одна из ипостасей нашего условно-метафорического решения, необходимая и для того, чтобы до конца понять, чем жив человек в схватке со смертью.

— Эти эпизоды представляются мне духовным центром картины — вокруг них складывается сражение Булыгина с фашистским асом. Они становятся в финале картины знаком победы Добра и Веры над Злом и Смертью. Такова нравственная позиция авторов, которая придает драматической истории маленького солдата пафос и силу гуманизма. Этим отмечены наши лучшие фильмы о войне. Но существует и несомненная эволюция в системе художественных координат нашей режиссуры разных поколений.

— Режиссеры-фронтовики настойчиво обращались к достоверному рассказу о человеке, рядовом человеке на войне, стремясь поэтически осмыслить его подвиг. Классический пример — «Баллада о солдате». А дальше — путь к факту, документу. Это, кстати, характерно и для литературы.

У кинематографа свой метод освоения документального материала. В игровых фильмах — еще раз сошлюсь на фильм Алексея Германа «Двадцать дней без войны». Он снят спустя тридцать лет после Победы и снят как документ эпохи. На мой взгляд, сдержанность, скромность режиссуры тем более усиливает внутренние акценты, подчеркивает своеобразие авторского вйдения.

Интерес к документу, факту типичен для наших дней. Однако сами по себе экранизированные факты и документы великую эту тягу до конца удовлетворить не могут. Нужна нравственная концепция автора, объединяющая документы и факты.

Такими были наши лучшие фильмы о войне. Я верю, что такими и будут они, снятые сыновьями солдат.

Зеркало или зазеркалье?

А. Васинский

Я знаю место, где в заветный час,
Как только ночь дойдет до середины, —
Все зеркала направлены на нас,
Запечатляя скрытые глубины
Не так, как берег отражен в реке...

Юнна Мориц. Ночь поэзии

Во-первых...

Думаю, что режиссер, который собирается экранизировать произведение классика, ну, положим, Чехова, Гончарова или Достоевского, не только соприкасается с текстом романа, с литературным материалом, но и вступает в какие-то особые отношения с личностью писателя, обращается к его образу, памяти, к его, если хотите, творческому духу. Возникают, по-видимому, вполне личные отношения контакта, сотрудничества, симпатии и одобрения (или неодобрения), отклика, причем отношения именно двусторонние. Мне, по крайней мере, всегда казалось, что, смеясь чему-то во время чтения, скажем, Бунина, я передаю свое состояние, так сказать, на другой конец «провода» — туда, ему, автору, а он, рассмешивший меня, отзывается на мой смех из своего умозрительного далека солидарной улыбкой, то есть, разумеется, той особой улыбкой Чеширского Кота, которая, как известно, может мелькнуть в воздухе сама по себе. Правда, во взаимоотношениях с «духом» экранизируемого автора, с тенью классика возможны и драматические повороты. Вполне допускаю, что к некоему кинорежиссеру может явиться оскорбленный писатель в образе Командора и своим смертельным каменным рукопожатием — совершить акт возмездия — за надругательство над авторской честью, оскопление художественных достоинств его творения...

Хорошо понимаю одного из участников дискуссии, Ст. Рассадина, когда он пишет о том, что экранизатор должен мечтать о воображаемом одобрении классика. И является этот классик к нему, естественно, не как «среднестатистический» Чехов-Толстой-Гончаров, а как художественный продукт его восприятия, понимания. Другими словами, классик предстает из глубины зазеркалья, а не спрыгивает с поверхности зеркала-портрета как плоский двойник самого себя. Наверное, и экранизация подчиняется законам скорее не зеркального, а зазеркального отражения, она запечатлевает оригинал не так, как отражается берег в реке, а более глубинно, не буквалистски, творчески свободнее.

«Это не мой стиль!»

Поместив ее на недосягаемую высоту, мы убережем ее от падения, и верные почитатели будут и впредь поклоняться ей, не боясь, что образ ее потускнеет, ибо с креста не сходят живым.

Хулио Кортасар. Мы так любим Гленду

В рассказе аргентинского писателя Хулио Кортасара «Мы так любим Гленду» в характерной для него парадоксальной манере развертывается ситуация: поклонники кинозвезды, найдя, что она стала «ниже» их представления о ней, что ее творчество и поведение изменило принципам, за которые они ее в свое время объявили кумиром, из страха потерять предмет обожествления взяли и «одарили Гленду нерушимым совершенством». Что же они сделали? Они решили убить ее.

Блюстители совершенства с вожделением цитировали строчку поэта о том, что вечность влюблена в преходящие творения времени. Мня себя посланниками вечности, они принесли ей самую дорогую и изысканную жертву.

Эти эстетствующие интеллектуалы, эти прелюбодеи вкуса позволили себе убить, чтобы, так сказать, не лишиться идеала.

Чисто искусствоведческое убийство.

Я думаю, что рассказ Кортасара — иносказание об экстремистах от искусства, которых надо опасаться не только когда они сильно ненавидят, но и когда очень любят (в их случае это, собственно говоря, одно и то же в смысле нравственных последствий). В гротесковой форме Кортасар, мне кажется, хотел показать, к чему приводит слепое торжество эстетической доктрины, не имеющей противовеса ни в другой точке зрения, ни в себе самой — в качестве хотя бы легкого сомнения в собственной правоте... Однозначность убивает истину в искусстве.

Рассказ «Мы так любим Гленду» вспомнился мне в связи с тем, что на глаза попалась перепечатка из французской прессы о выходе на экраны фильма «Любовь Свана». На премьере разразился скандал, его затеяли поклонники творчества Марселя Пруста и его романа «В поисках утраченного времени», по мотивам которого известный западногерманский режиссер Фолькер Шлендорф и сделал эту картину. У кинотеатра, как пишет репортер парижского «Пуэн», слышались вопли и стенания... Оскорбленные за своего кумира литературные болельщики выкидывали номера, на которые способны разве что соперничающие банды из «Вестсайдской истории». Правда, никто никого не убивал, и Ф. Шлендорф после премьеры спокойно давал многочисленные интервью (в которых сообщалось, что этот «мрачный и болезненно волнующий» фильм пользуется успехом у зрителей). Критики, как водится, разделились на два враждебных лагеря. Те, кто примкнули к негодующей толпе у кинотеатра, бросали режиссеру обвинения в святотатстве, в органической неспособности кино передать «таинственную алхимию прустовского слова», «трепет и вибрацию чувств». В картине-де психология превращена в обыкновенную интригу, а сюжет — в констатацию фактов. Там, где Пруст рассказывает, неподражаемо переплетая темы и душевные состояния, не будучи рабом хронологии, фильм все огрубляет, пытаясь воплотить нематериальное, выразить невыразимое. Один критик написал: «Не может быть сомнений, что приговор самого Пруста был бы однозначен: «Это не мой стиль!»

Везде, выходит, небезразлично относятся к проблеме экранизации национальной классики, всюду страсти кипят; и нетрудно заметить, что критики схлестываются, по сути, вокруг одних и тех же вопросов: мера свободы и «послушания» в обращении с первоисточником, принципы и способы воплощения (или перевоплощения) литературного материала и т. п.

Музейное: «Не тр-рогать!»

> Не видав оригинала (Сикстинской Мадонны. — А. В.), я хотел купить себе в Дрездене этот эстамп, но, увидев, не захотел и посмотреть на него: он, можно сказать, оскорбляет святыню воспоминания... Бедный Миллер! Он умер, сказывали мне, в доме сумасшедших. Удивительно ли? Он сравнил свое подражание с оригиналом, и мысль, что он не понял великого, что он его обезобразил, что оно для него недостижимо, убила его. И в самом деле надобно быть или безрассудным или просто механическим маляром без души, чтобы осмелиться списывать эту Мадонну: один раз душе человеческой было подобное откровение; дважды случиться оно не может.
>
> *В. А. Жуковский. Рафаэлева Мадонна*

Что бы там ни говорили, а всякая экранизация классики, тем более любимого и дорогого произведения, кажется — еще даже до просмотра — непосильным и дерзким посягательством. Тут какой-то психологический феномен охранительства, иногда сдержанного, чаще оголтелого. Если не Куросава и не Феллини экранизирует, а свой, да еще малоизвестный или вовсе неизвестный, то почти наверняка заклюют. «Как?! Осмелился поднять руку на Пушкина-Достоевского-Гончарова-Пруста?!»

Уже упоминавшийся фильм «Любовь Свана» не оградило от нападок поклонников Пруста то обстоятельство, что в числе авторов сценария фигурирует авторитетнейший в мире кино и театра человек — Питер Брук. (Его, кстати, цитировали и участники дискуссии на страницах «Искусства кино» как специалиста в области теории экранизаций и театральных инсценировок.)

Прав Ю. Богомолов: есть у врагов любых экранизаций момент праведной ревности. Но, наверное, не всегда она бывает праведной. Встречается тип литературоведов и учителей-словесников, которые любят свой предмет и писателей до той степени благоговейного обожания, что смотрят со свирепостью на всех, кто, как им кажется, любит их меньше или как-то «не по программе». Бедняге-ученику еще и еще раз твердят, что Пушкин гений и при этом заглядывают в глаза: а ты, братец, понимаешь ли, что тебе было только что сказано. При таком въедливом взгляде Пушкин отступает куда-то на второй план, а на первый выходит прищур вопрошающего. Мне кажется, от таких прищуров у школьников и зарождается чувство интеллектуальной неполноценности.

Гении — не гвозди, ими не пригвождают. Ими одаривают.

Конечно, можно заставить ученика вести себя на уроке как надо, послушно. Но это будет уже отметка не по литературе, а по поведению.

Так случается иногда и в критических обзорах. Режиссер мучается, прежде чем решиться, готовится, вынашивает замысел экранизации, а его уже готовы одернуть: куда?! да как ты смеешь подбираться к предмету нашего поклонения, да что ты там метишь «привносить», ты лучше попытайся хотя бы миллионную часть вынести из того, что там есть. Из ревнивого сердца так и рвется наружу крик почти истерический, вполне музейный: «Нет! Не сметь тр-рогать руками!»

Нет, нет, ревность есть, и не всегда тут и себя проконтролируешь, я и сам готов был несправедливо забыть все удачи телеэкранизации «Подростка», выполненной Е. Ташковым, только потому, что в соответствующем монологе не услышал обожаемую мною и давно памятную фразу Версилова: «Я люблю торжественность скуки...» Что делать с нашим братом-ценителем? Думаю, тут не обходится без тщеславия. Ценитель, говорящий чуть ли не о праве собственности на «недосягаемый образец», тем самым дает понять, что уж он-то постиг, уж он-то сподобился. Отсюда и заносчивость.

Просто хочу посочувствовать всякому экранизатору, обессиленному в борьбе с оппонентами на худсоветах, да еще потом и становящемуся добычей критиков — этих «санитаров» литературы. Платонические ценители литературных текстов, знатоки и поклонники, не будучи обременены практической работой, ни за что и ни перед кем не отвечая, фыркают, куксятся, морщатся, жеманничают, предостерегают. А то и рычат этаким разъяренным сенбернаром на сене.

О, ужас! Вот написал, и меня посетило видение противоположное: как не обремененный вкусом и любовью к литературе, к слову, к писателю экранизатор вламывается в его творчество и без всяких сомнений все крушит и переделывает «под себя». И при виде этого погрома душа иного критика замирает: уж не с его ли слов, призывающих к раскованности, тот экранный экстремист «самоизволил».

Да, но как быть с бедным Миллером? Или не прав наш Василий Жуковский, отказавший ему в разумности самой попытки воспроизвести Рафаэля средствами своей изобразительной техники — эстампа?

Тут, я думаю, заковыка в том, что Миллеров перевод сделан в рамках одного рода искусства: живопись — графика. Близко, сравнимо, измеряется одинаковыми мерками. Тем более что оригинал — признанный шедевр. Это все равно что гениальное стихотворение пересказать своими словами. С прекрасными образцами так нельзя. Гениальное — или дословно или никак. Опять же пересказ здесь идет в рамках одного рода — литературы. Близко, сравнимо по сходным критериям вкуса, красоты, ритма и т. п. Близко, но не адекватно. Не взаимозаменяемо.

Видимо, и автор экранизации превращается в бедного Миллера тогда, когда он переводит литературный оригинал на язык своего искусства этаким «механическим маляром без души», то есть пытается подражать литературному образцу по его, литературным, канонам и законам, его приемами и средствами.

В голову приходят немыслимые «переводы». Например, кажется дикой сама попытка перевести художественное явление из одного рода искусства в другой, скажем, перевести музыку

в архитектуру. Хотя мы и говорим, что архитектура — это застывшая музыка, но попробуйте сделать подобный перевод — всамделишно «окамените» сонату Брамса так, чтобы под ней можно было укрыться от дождя. Попробуйте перевести Сикстинскую Мадонну Рафаэля в скульптурную композицию — перевести без потерь. Видимо, еще сложнее представить себе «Хорошо темперированный клавир» Баха, который прозвучал бы в изложении прозой (и так, чтобы по тексту был узнаваем музыкальный первоисточник). Разные роды искусства кажутся бастионами идиом друг для друга. Однако, на мой взгляд, именно тем и занимается добросовестная и творчески состоятельная экранизация — пытается как бы совместить инородное, неслиянное, перевести непереводимое: слово — в пластические, звуковые, цветовые ритмы одновременно и в соответствии с законами своей, кинематографической, природы. Экранизация — это перевод литературного произведения в другое измерение, в другую ипостась художественного существования, и удачный жизнеспособный кинофильм «по» Чехову, Гончарову или любому другому классику — это всегда совместное дитя романиста и кинорежиссера со всеми самостоятельными родительскими правами последнего. Появление этого детища на свет зависит, конечно, от многих обстоятельств, не исключая родительской совместимости, если так можно выразиться, по творческому резусфактору.

Откуда эта фанаберия текста?

> ...Кусаясь, кобыла выскочила из кольца и побежала рысью. Табун тек за ней, а она убегала от табуна, и ноги под ней множились. Ног под ней становилось все больше и больше, до тех пор, пока их вовсе не стало — осталось одно только движение, и движение это совершалось каким-то иным путем, ног не было — по поверхности земли скользило желтое пламя.
>
> *Грант Матевосян. Оранжевый табун*

Этот отрывок из повести армянского писателя Гранта Матевосяна, на мой взгляд, образец идеальной кинематографической прозы. Текст как бы самоэкранизируется на глазах читателя. Но вообще проза требует особых переводческих талантов от экранизатора. Причем переводить-то надо одну идиому в другую.

Слов нет, киноизображению не так-то просто соперничать со словом на его, слова, территории, в сфере текстуальных ценностей и понятий. У Толстого, помнится, есть фраза о том, как на плацу во время смотра полковой командир выкрикивал команды голосом, грозным для подчиненных и приятным для начальства. Здесь весь фокус в том, **как** сказано, а не что и о чем. Без этого «фокуса» на экране полковник просто эффектно скомандует, но все равно вряд ли по-толстовски получится, даже если оператор покажет в строю устрашенные лица рядовых и мину ублаженного генерала (а может, тем более плохо получится, если так буквально проиллюстрировать толстовскую фразу). Глубина мысли, заключенной в прозе, или меткость словесного выражения могут быть оценены нередко лишь в своей текстологической, лексической стихии, а перенесенные на экран, они теряют вид, превращаясь в обноски с чужого плеча. Как воспроизвести на экране прекрасную строчку Томаса Вулфа — «холодный высокий ужас звезд»?

Нет, с толстовским словом нельзя соперничать словом же, надо слова переплавлять в слитки иных художественных впечатлений и структур. Но разве можно составить словарик для подобных переводов с литературного языка на кинематографический?

Художник переводит личностью. Из нее исходят неповторимость художественной манеры, стиль, интонация вещи. А мы знаем, какая это важная в искусстве штука — интонация. Скажите с пафосом то, что с иронией говорил Печорин, и вы получите то, что вполне мог сказать Грушницкий.

На памяти экранизация рассказа А. Платонова «Возвращение». Чем выше писатель, тем почти всегда больше потери при переводе, хотя фильм «Домой!» сделан Г. Егиазаровым с почтением к первоисточнику, с любовью, и это чувствуется. Но, удивительное дело, если из слов Платонова рождается, воссоздается волшебство подлинной жизни, исполненное щемящей красоты и трагизма, то из зримых, слыши-

мых повествований на экране это чудо не возникает, хотя в картине есть и волнение, и мастерство, и трогательность. В чем причина? Не знаю. Но не последнее объяснение, видимо, в том, что слово большого писателя обладает магией свободной самоэкранизации в воображении читателя, а реальная, зафиксированная на пленке экранизация как бы отключает фантазию, предлагая единственный вариант события. И еще. Камере достался трудный соперник — слово. В кадре артист А. Михайлов курит, делает затяжки, выпускает дым. А у Платонова сказано: «Иванов погасил огонь в трубке большим пальцем, нечувствительным к тлеющему жару, и вздохнул в ожидании разрешения. Маша отодвинулась от Иванова. От него сильно пахло табаком, сухим поджаренным хлебом, немного вином — теми чистыми веществами, которые произошли из огня или сами могут родить огонь». Так это написано. Иллюстрировать это невозможно. Передать? Но какими средствами? Просто кино должно быть столь же талантливым, создавать магию мысли своими средствами, на своей территории.

Участник дискуссии В. Баскаков сделал интересный экскурс в историю отнюдь не идиллических отношений кинематографии и литературы. Причем «задирами» бывали и та и другая. Иной захудаленький роман заранее свысока взирает на экранизацию (свою) как на самозванца, напрашивающегося в родственники. У литературы в отношении кино нередко можно наблюдать этакую, что ли, спесь первородства. Да, культура чтения старше кинозрелищ, род читателей на много столетий древнее и именитее кинозрителей. Ну и что? Кинематограф во многом преуспел, развиваясь по законам сконцентрированного исторического времени. В течение ста лет, условно говоря, он сумел «проскочить» свои этапы от древних сказаний и мифов до Джойса и Шолохова, у него есть и свои «немые» Гомеры и Аристофаны, есть свои Шекспиры и Достоевские (речь не об экранизациях их произведений, а о картинах, не уступающих литературным шедеврам в силе и значимости художественных ценностей и открытий).

Никто, конечно, не пытается лишить литературное слово ореола величия. Нет, оно способно сказать об очень многом, даже порой о безднах несказанности. Но правильно заметил участник дискуссии Г. Поличко, что «слову подвластно многое, но не все». Он привел убедительные примеры, тонко процитировал И. Бергмана, Ю. Ильенко, Н. Михалкова. Коротко из М. Ромма: «Лучший кадр — это тот, который очень трудно, а иногда и невозможно описать».

Вот в таких-то случаях, думается, кино и пленяет зрителя на своей собственной территории.

Чуть-чуть пофантазируем

> — Ну как, Китти хочешь жить в зазеркальном доме? Интересно, дадут тебе там молока? Впрочем, не знаю, можно ли пить зазеркальное молоко? Не повредит ли оно тебе, Китти?
>
> *Льюис Кэрролл. Алиса в Зазеркалье*

Если б можно было хоть краешком глаза, хоть мельком посмотреть несколько экранизаций производства, допустим, 2050 года! Наверное, нас бы удивило то, как изощрились и развились средства кинематографической выразительности (я говорю о лучших фильмах 2050 года, потому что средние ленты во все времена похожи). Можно, разумеется, только гадать, что это будет за кино. Новизна видится в новых формах художественного мышления, на путях новаторского освоения таких категорий бытия, как пространство и время.

Фантазия о киноязыке будущего вращается вокруг метаморфоз с понятием времени, каковые произошли в XX веке и, возможно, возникнут и в веке XXI. Конечно, и тогда, как и сегодня, в искусстве будут разные стили и направления, но, думается, наибольшего развития достигнет киноязык в сфере отражения реальности по законам именно зазеркалья, то есть в сфере не буквального воспроизведения, но иносказаний, метафор и т. п. Недаром предрекают в XXI веке невиданный взлет науки психологии. А что если лет через 50—100 какие-то литературные произведения будут записываться своеобразными словами-символами, чтобы мгновенно и непосредственно запечатлевать кванты сознания? Ведь как, к примеру, мы что-то вспоминаем? Мы же вспоминаем словами, игнорируя законы грамматики, не строя законченных фраз, и даже не словами, а трассирующими

тенями слов или даже, вернее, тенями смыслов. Наскоками луча из притаившейся пустоты извлекаются, обретают плоть контуры лиц, события, состояния... Литература, возможно, будет стремиться овладеть этой техникой ассоциативного запечатления, и это будет своего рода стенография не букв, слов и фраз, а именно стенография мыслей, образов, передающая структуру нового художественного мышления. И записанная таким образом повесть уместится, возможно, на 16—17 страницах, тогда как если ее «перевести» на нынешний язык понятий, логических связок, грамматически правильных текстов, она бы занимала страниц сто. Повесть в большой мере производила бы с читателем то действие, которое производит с музыкантом чтение с листа нотных знаков, рождающее музыку в его душе.

Впрочем, это все фантазии, и пойди проверь, какая будет литература через 50—100 лет...

Ясно, однако, что искусство обретет большую свободу в овладении реалиями нашего многомерного мира. Это будет искусство, раскрепощенное от многих прежних эстетических запретов, как в свое время искусство преодолело правило классицизма о трех единствах. Вспоминается высказывание Фолкнера о том, что прошлое — это не всегда то, что прошло, что позади, иногда это может быть то, что еще не наступило. Искусство всегда опережало реальность. Люди летали в мифах гораздо раньше братьев Райт. В искусстве уже «давно можно» многое из того, на что теория до поры до времени налагала запреты в мире физических законов.

Однородное время в XX веке стало неоднородным. Оно может замедляться или ускоряться в зависимости от скорости движения. Внук может оказаться старше своего вернувшегося из космического путешествия дедушки. Эти эффекты теории относительности, сама атмосфера и масштабность подобных знаний поощряют искусство новаторское.

В XXI веке — это нетрудно предсказать — очень часто будут экранизировать Достоевского, к нему будут обращаться самые серьезные художники того времени. Почему? Это тема для особого разговора. Достоевский опередил намного свой век. Он писал об ограниченности «нашего эвклидовского ума». Или вот цитата из главы «Черт. Кошмар Ивана Федоровича» в «Братьях Карамазовых»:

«— Что станется в пространстве с топором?.. Если куда попадет подальше, то примется, я думаю, летать вокруг Земли, сам не зная зачем...»

Это написано в 1879 году!

Поэтика Достоевского — это теория относительности в искусстве. Потому-то и близок будет он грядущему веку космонавтики, что задолго до полетов на Луну, Марс и другие планеты он поражал человечество выходами в открытый космос духа.

Да, будущие фильмы и, в частности, экранизации видятся в свете полной раскрепощенности от каких-то «технологических» канонов и запретов. Запрет один — на цинизм и халтуру.

А правила нарушать, так это даже, наверное, интересно. К тому же нарушение, в случае творческого успеха, само становится правилом.

В одном из интервью Феллини говорил, что ему много раз предлагали экранизировать «Ад» Данте. «И всякий раз, когда я отказывался, лица заказчиков вытягивались... — сказал Феллини. — А вообще предложение заманчивое: я бы с удовольствием сделал часовой фильм, опираясь на Синьорелли, Джотто, Босха, рисунки душевнобольных. Получился бы этакий бедный, тесный, неудобный, перекошенный, плоский адик. Но продюсерам требуется Доре: клубы дыма, красивые голые задницы и вполне научно-фантастические драконы».

Так сказал Феллини. И неприязнь к бутафорским драконам можно было бы принять за эстетический постулат. Но все дело в жанре и стиле картины. Когда я смотрел последний фильм Александра Митты «Сказка странствий», меня очаровала именно нарочитая бутафория огнедышащего дракона с многотонными пупырышками на шевелящейся спине.

Вспоминаю, как Эльдар Рязанов в «Кинопанораме», представляя фильм Н. Михалкова «Несколько дней из жизни И. И. Обломова», многое в нем хвалил, за одно пожурив: что-де в некоторых местах читается текст от автора, а это, мол, свидетельство того, что режиссеру не хватило таланта средствами киноискусства передать то, что автор поведал словами.

И, правда, авторский текст считается слабостью, и очень часто оно так и есть. Но в том-то и «беззаконие» таланта, что раз на раз у него не приходится. В случае с фильмом «Несколько дней...» было бы просто художественной бестактностью, провинциальным самомнением, чем хотите! — если бы нигде, ни разу не явило себя звучащее авторское слово, гончаровская душа, «русский голос» его фразы, интонации. Нельзя без этого обойтись в «Обломове», в фильме по роману «Обломов». И когда в сцене проводов юного Штольца я слышу за кадром отрывок о том, как на немецкого мальчика пролились «жирные русские ласки», я благодарен авторам фильма за это жемчужное вкрапление. Мне как бы показали подлинник. Я пригубил от первоисточника. Это можно сравнить с тем, как на отреставрированных фресках специально оставляют нетронутым уголок первого древнейшего слоя, где проступает пусть слабый, выцветший, но прекрасный в своей подлинности первозданный оригинал.

В искусстве нет незыблемых законов.

Вспомним еще раз место про заброшенный в космос топор из «Братьев Карамазовых». Я не удивлюсь, если это место я увижу в будущей экранизации «Преступления и наказания». Да, именно этого романа, где топор, вполне конкретный, играет немаловажную роль. Это был бы эпиграф. Космический топор-спутник в руках Раскольникова читался бы как пугающий символ воцарившегося кровавого космического насилия (если это, разумеется, входило бы в замысел режиссера). Вполне подобное допустимо, хотя сегодня вроде бы считается предосудительным вставлять в экранизируемую вещь эпизоды из других произведений того же автора.

Да, у искусства и свои законы, и своя хронология. В кинофильме можно сначала умереть, а потом родиться, вернуться из четверга в понедельник той же недели. И кино будущего, по-видимому, будет свободнее осваивать пласты пространства и времени, создавать новые законы взамен прежних, опирающихся на Эвклида и Ньютона. С тех пор как во вселенной явился Эйнштейн, сама категория пространства-времени приобрела поистине художественную выразительность.

У портрета дядюшки Пакете

Престол ума пребывает в сердцевине сердца.

Из старинной книги

Эту дискуссию о проблемах экранизации открыла, как известно, статья Ю. Богомолова с ее тезисом о самообновляющейся классике, и я, прочтя ее, сразу причислил себя к верным «богомоловцам». Но вот очередь дошла до ответной статьи Ст. Рассадина, и я с ужасом обнаружил, что я не однолюб. Вообще, надо сказать, иногда даже приятно разрываться на части... Очень трудно было устоять перед смутным обаянием рассадинских речей, не всегда разделяемых умом, но томительно отзывающихся в сердце и воображении. Не скажу, что Ст. Рассадин оказался увлечением, которое прошло, но благоразумие все-таки взяло верх, я вернулся в лоно первоначальной разумной привязанности.

Потому что, как ни верти, не могу согласиться с его строгим неприятием тезиса о «привнесении смысла», «переосмысливании» классики. «Я всего лишь постигаю, пытаюсь постичь», — говорит он вроде бы тоном иноческого послушания, но за этим, мне кажется, просвечивает немалая литературоведческая гордыня. Потому что этим кротким замечанием оппоненту как бы приписывается порок самомнения, в котором он не повинен.

Хочется спросить: а возможно ли в принципе «непривнесение смысла» при любом осмысливании произведения? Разве всякое чтение не есть разночтение? Так и экранизация. Она по необходимости инобытие первоисточника, а не по причине ущербного высокомерия режиссера. В конце концов любой читатель во время чтения сам потихоньку экранизирует роман на маленьком экране своего воображения. Каждый сам себе немножко кинорежиссер, когда, читая, он представляет себе место действия, домысливая эпизоды и диалоги, строит мизансцены и т. п. И любой текст он неизбежно окрашивает в цвета своей личности.

Тот, кто требует в экранизациях строгого воспроизведения, требует невозможного, хотя и из благородных побуждений (из самых благородных побуждений, кстати, очень часто тре-

буют невозможного). Чего же тогда мудрить с экранизациями, еще, глядишь, привнесут что-нибудь не то. При таком ходе рассуждений идеальный вариант наиболее чистого, идентичного — комар носа не подточит — воспроизведения будет тот, который иной раз демонстрирует учебная программа ЦТ. Нарядить актера в сюртук, поставить справа канделябр и заставить читать текст романа подряд, без всяких пропусков и искажений. И что интересно — это-то, быть может, больше всего и устроило бы писателей.

Нам говорят, что в классических произведениях следует постигать их «неподменное содержание», их неискаженную суть. Но именно в разночтении поколений читателей, в объективной неполноте постижения и реализует себя непостижимость великих образцов.

И потом: что значит «неподменное содержание», «неискаженная суть»? Что это? Где это? Возможно ли существование этих «сутей» в первозданном, нетронутом виде? Это некие монады художественности, что ли? Некие «гены» — подлинники авторских замыслов, первоэлементы творческих эмоций, квинтэссенции первичных идей, образов? И где они хранятся? В глубинах рукописей? В душах творцов? В Пушкинском доме? В уме высших внимателей-знатоков, способных, склонясь над закрытым томом чтимого произведения, ловить миг эманации его неискаженной нетленной сути?

Тем самым невольно признается, будто может быть некий, существующий в единственном, так сказать, экземпляре, неподменный эталон художественного произведения, вроде эталона метра, хранящегося во французском городе Севре. А вдруг — даже как-то тревожно думать об этом — покоится где-нибудь эталон чеховской «Чайки»... поэмы «Двенадцать»... «Бориса Годунова»... Но где покоятся эти сокровища духа? Где рассыпан этот бесценный генетический фонд гениальной словесности?

Трудно поверить в существование такого хранилища... Для самих авторов их детище, нередко рождавшееся в муках творчества, вряд ли исполнено умиротворенной гармонии. По закону озарений может появиться разве что стихотворение или замысел вещи, но сами произведения пишутся трудно, — достаточно почитать планы романов Достоевского, варианты глав, занимающие целые тома. Нет такого места, про которое можно сказать: иди туда, она там, эта неподменная суть.

Художественное произведение или творчество писателя в целом, если оно подлинно великое и живое, всегда само дает почву для различного понимания, осмысливания и переосмысливания, иначе это будет мир окаменевших в своей завершенности и мумифицированных ценностей. Великие тексты тем и велики, что они сами в себе таят свободу разночтения.

Не так давно в Музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина была выставка картин из частного собрания швейцарского барона Тиссен-Борнемиса. Многих останавливала возле себя небольшая картина Ф. Гойи «Портрет дядюшки Пакете». Дядюшка Пакете был известный на весь Мадрид нищий — слепой музыкант и балагур, обычно он сидел на ступеньках церкви Сан-Фелипе эль Реаль, пел и играл на гитаре, его знали многие, в том числе и художники. Гойя изобразил его смеющимся, с откинутой назад головой. Так вот, этого дядюшку многие рисовали. Существуй закон точного воспроизведения модели, все портреты у одинаково правдивых художников должны были бы быть одинаковыми. Так сказать, один к одному. К счастью, такой верности оригиналу мы не наблюдаем. Потому что опять-таки нельзя миновать личность внимателя. А в ней половина дела.

Гойя дал образчик пропущенного через самое сердце постижения образа. Он изобразил слепца в какой-то смазанной, «подслеповатой» манере, как бы не в фокусе, словно бы Гойя этим уравнял себя и модель: мол, мы оба страдаем одним недугом. И было бы в высшей степени безнравственно с орлиной зоркостью, скрупулезно выписывать того, кто лишен зрения и, видимо, избегает пристального разглядывания. Понять это в дядюшке Пакете и выразить можно было нравственным чувством, а не только мастерством. Это и есть совместимость по творческому резус-фактору.

Призывая к воспроизведению, Ст. Рассадин и сам где-то обронил слово об «угрюмом охранительстве». И правда: еще неизвестно, отчего больше страдала культура — от развязной все-

дозволенности или от неусыпной недозволительности. Я понял «охранительный» пафос Рассадина как просто риторический прием.

Уж на что, казалось бы, недопустимы всякие «вольности», «разночтения» и «переосмысливания» в таком деле, каким занимались русские книгописцы! Тут вроде бы дозволительно только слепо копировать и скрупулезно воспроизводить, ведь речь шла о летописях, житиях, исторических документах и свидетельствах. А все-таки и тут самостоятельность заявляла о себе не всегда к урону. Академик Д. С. Лихачев отмечал, что «оригинальная русская беллетристика» родилась в XV веке именно из «озорства» писцов, от их непослушания требованию точного воспроизведения текста.

Пути литературы неисповедимы.

Вечная ничья

День и ночь — одно.
Гераклит

Дискуссия, начатая полемическими статьями Ю. Богомолова и Ст. Рассадина, видимо, далека от завершения. Да и может ли она завершиться, прийти к какому-то результату? Тут ценен сам процесс, стремление к истине. Вот хоть с Рассадиным я не согласен по многим пунктам, но нельзя не быть благодарным ему за маленькую «эпоху просвещения», в которую он своей статьей погрузил меня да и, думаю, не только меня. Ст. Рассадин — он как Колумб: думал, что плывет в Индию, а приплыл в Америку и по пути открыл еще много-много других земель. Сколько попутных открытий! По памяти... места о «Медном всаднике», «Вассе», «Моцарте и Сальери», о «высоком незнании художника», о «невостребованной культуре», о том, что «счастливая неспособность подлинного художника быть выключенным из огромного целого практически исключает возможность хорошо, удачно исказить великое произведение», о том, что «смелости результата должна предшествовать робость», и так далее. Словом, речь идет о глубокой концепции культуры. Так же, кстати, как и в статье Ю. Богомолова.

И тут, несмотря на их запальчивую сшибку, я дерзну утверждать, что их, собственно говоря, ничто не разделяет. Неужто один из них всего-навсего буквоед, так сказать, телохранитель литературы, а другой — попечитель ее высокой духовности? Нет, конечно. Непримиримость их позиций — иллюзия. Это, в сущности, не поединок двух позиций, а внутренний диалог, который ведет насдине с собой всякий мыслящий человек, когда он размышляет о чем-то сложном, неоднозначном. Это — сомнения одной души, варианты мысли одного культурного сознания. Один призывает к творческому освоению классического наследия, другой говорит о святой неприкосновенности.

«Поправки» Рассадина укрощают возможную развязность, вседозволенность вольной интерпретации, а «поправки» Богомолова предупреждают об опасности окаменелости, неприкосновенности высших эстетических категорий. По существу критики спорят как бы не с самими точками зрения друг друга, а с теми гипотетическими крайностями, которые могут в них обнаружиться, если им не будут препятствовать оговорки и ограничения, налагаемые здравым смыслом и интуицией противоположной позиции. В самом деле, как бы я ни разделял тезис Богомолова, тезис Рассадина я всегда держу в душе. В качестве, если хотите, мечты и идеала. Чтобы не разучиться верить в святыни, испытывать благоговение, чтобы не утратить, говоря словами Рассадина, «способность пролить слезу, не стесняясь соседа».

Что же получается? А то, что — странное дело! — точки зрения критиков хочется воспринимать только вместе, но никак не порознь: каждая как бы уравновешивается другой. Заметим, что удачи знают экранизации и сторонников воспроизведения, и сторонников «привнесения». Значит, дело гораздо сложней, чем просто придерживаться той или иной позиции.

Да, наши спорщики, оказывается, подстраховывают и дополняют друг друга. Им бы, право, не спорить, а одну б общую эстетическую теорему из двух точек зрения вывести и сформулировать под сводной фамилией Богомолов-Рассадин (на манер закона Джоуля-Ленца).

Их спор — это и вечная, если так можно выразиться, теоретическая ничья, и в интересах классики, и справедливости ради, он ничем, кроме ничьей, кончиться и не может.

Общение в диалоге

М. Каган

Участники длительных и весьма оживленных дискуссий о проблемах экранизации в «Искусстве кино», в «Литературной газете» оказались как будто сходны в одном: их оценки, как положительные, так и отрицательные, лишены общей, единой теоретической основы.

В самом деле, если вычленить теоретические позиции, с которых вели огонь противники в этих дискуссиях, то придется заключить, что перед нами ситуация, подобная той, которую некогда Иммануил Кант определил понятием «антиномии», когда обнаружил в суждении вкуса противоположные, взаимоисключающие, но равно необходимые свойства. Ведь безусловно справедлив тезис, что произведение классического искусства, получающее вторую жизнь в наше время, должно быть воссоздано в его истинном содержании, но столь же несомненно, что современному человеку нет надобности в созданных некогда произведениях, если он не находит в них чего-то близкого себе, значимого сейчас, способного взволновать его; классика должна функционировать как актуальное искусство, а не как исторический реликт.

Другая антиномия: режиссер, дирижер, актер, музыкант, иллюстратор как представители «вторичных» форм художественного творчества должны воссоздавать возможно более близко к оригиналу исходное произведение, созданное драматургом, композитором, романистом, поэтом; в то же время представители всех «вторичных» форм творчества являются художниками, а не техническими исполнителями (подобно каменотесу, реализующему замысел скульптора или архитектора), а значит, они и способны, и обязаны выражать в создаваемых ими произведениях свои мысли и чувства, становясь фактически соавторами тех, чьи творения они воссоздают.

Третья антиномия: природа искусства такова, что произведение одного вида не поддается адекватному переложению (перекодированию, говоря на языке современной науки) на язык какого-либо иного вида искусства; вместе с тем в практике художественной культуры подобные переводы постоянно совершаются: переложения древних мифов (языческих, христианских, буддийских) на язык живописи и скульптуры, иллюстрирование литературных произведений, написание опер и даже балетов на сюжеты пьес и романов, систематическое обращение режиссеров и телепостановщиков к экранизациям повестей, пьес, романов, поэм, стихотворных циклов....

Четвертая антиномия: художественное творчество, как и любая иная человеческая деятельность, имеет свои законы: искусствоведческие науки и эстетика как наука об общих законах художественной деятельности ищут эти законы, формируют их, желая тем самым вооружить мастеров искусства, практиков; но столь же верно — об этом когда-то говорил уже Дидро,— что в искусстве нет закона, который гений не мог бы нарушить; в XX веке мы убеждались в этом особенно часто, нередко даже приходя к выводу, что в искусстве вообще нет никаких надличностных законов, что подлинному таланту все дозволено.

Как же быть со всеми этими антиномиями? Как совместить сталкивающиеся в них взаимоисключающие принципы?

Наша дискуссия нагляднейшим образом показала: когда ее участники ограничивались чисто вкусовыми суждениями, оставаясь тем самым неуязвимыми для оппонентов, то поиск теоретической опоры для оценки фильмов приводил к формулированию одной или другой позиции из приведенных выше эстетических антиномий; но оказывалось, что и на этом уровне дебатов стороны оставались неуязвимыми для противников — именно потому, что каждая исходная позиция столь же верна, как и противоположная! Чтобы выйти за пределы

вкусовых оценок, следует обрести прочную теоретическую базу. Правда, как бы ни была она прочна, непосредственных суждений вкуса она никому не заменит. Но необходимо подвести надежный теоретический фундамент под рассуждения о законах, нормах, правилах экранизации пьес и режиссерской трактовки классических творений. Именно такой вывод и был сделан самыми вдумчивыми участниками дискуссии.

Правомерен вопрос: почему у дискуссии не оказалось именно такого теоретического фундамента? Ведь марксистская эстетика постигла основные законы искусства, давая возможность художественной практике уверенно опираться на них. В целом это так, однако беда в том, что на протяжении нескольких десятилетий в нашей эстетике широкое распространение имели односторонние — подчас вульгарно-гносеологические, подчас просто однобоко-гносеологические — представления о сущности искусства, которые приравнивали его к науке и тем самым делали неразрешимыми все изложенные нами противоречия (показательно, что в жизни науки подобных антиномий нет и быть не может!). Отождествление художественного освоения и научного познания действительности (их различие по форме, которое признают сторонники данной концепции, существенного значения в данном случае не имеет) приводит к заключению, что всякое художественное произведение может получить лишь одну-единственную адекватную трактовку; что его содержание остается неизменным, пока оно не опровергается последующим развитием культуры; что содержание это может быть без всяких потерь перекодировано в любую иную форму, как это происходит в науке. Те теоретики и практики, которые не могли согласиться с такими выводами, естественно, не переходя на позиции какой-то иной, немарксистской теории искусства, обосновывающей субъективизм, модернизм, формализм, отвергая их, в основном искали какие-то компромиссы между этими исключающими одна другую теоретическими установками.

Однако наша эстетика нашла иной выход из положения, преодолев чисто гносеологический взгляд на сущность искусства. Да, художественное творчество является особой формой познания действительности — отрицание этого тезиса неизбежно приводит (как это случилось, например, с Роже Гароди, и не с ним одним) к разрыву с материалистической эстетикой; но суть дела состоит в том, что познавательная энергия художественного освоения мира слита с ценностным осмыслением того, что познается, с преобразованием, идеальным и материальным, жизненной реальности; с обращением плодов творческой деятельности к такому их восприятию читателями, зрителями, слушателями, которое строится не по законам усвоения готовой познавательной информации, а по законам духовного общения людей.

Попытаемся применить данную концепцию к решению тех конкретных вопросов теории искусства, которые обсуждаются в этой статье; степень эффективности такого ее применения одновременно послужит проверкой правильности общей теории.

●

Искусство живет по законам человеческого общения, которое радикально отличается от коммуникации и управления. В этих последних один передает другому некую информацию, которую получатель должен усвоить возможно более точно и полно. Что касается человеческого общения, то оно есть связь субъекта с субъектом, то есть взаимодействие равных — равноактивных, равносознательных, равносвободных личностей (или социальных групп, или народов, или их культур), приводящее не к передаче одним другому того, что первый знает, а другой не знает, но к совместной выработке такой духовной информации, какой не владел до этого ни один из них; иначе говоря, результатом общения является общность — либо отсутствовавшая до акта общения, либо более высокая по уровню, чем прежде. Для того чтобы достичь этой цели, люди должны не просто передавать один другому какие-то сведения, знания, указания, безотносительные к личности, к субъективным качествам и передающего, и принимающего (такова дидактическая передача знаний ученикам или распоряжений подчиненным), а

раскрывать другому свою душу, исповедоваться перед ним, как перед близким другом, любимым, необходимым тебе, единственным человеком, который на твою исповедь ответит своей во имя достижения глубинного духовного единства, единомыслия и единочувствия. Существенно, что такое единство не стирает особенность духовного мира каждого — он остается субъектом, то есть полноправным уникальным существом (коллективом, народом, культурой), но его свобода и самобытность сливаются в единое целое со свободой и самобытностью другого — по закону, который еще древние греки определили диалектической формулой «единство многообразия» или «гармония».

В реальной жизни людей, в социальном бытии, во взаимоотношении культур мы встречаемся и с коммуникацией, и с управлением, и с общением в зависимости от того, какая форма связи нужна, возможна, продуктивна в данных конкретных обстоятельствах: так, в социально-организационной сфере или в армейской жизни необходимо управление человека человеком — иначе данные системы, отличающиеся высокой степенью жесткости по самой их природе, не смогут успешно функционировать; процессы передачи знаний — образование в средней и высшей школе и популяризация наук — основаны на коммуникации, осуществляемой в основном по хорошо известным семиотическим законам; однако решение воспитательных задач (и в школе, и в семье, и в армии, и в общественных организациях) требует включения механизмов духовного общения людей, ибо только таким путем могут передаваться от человека к человеку ценности — убеждения, идеалы, принципы веры и любви [1].

Особенность искусства состоит в том, что оно во всех своих звеньях воссоздает эти механизмы человеческого общения: оно создается, живет и воспринимается по законам общения. Художественное творчество начинается с отношения ко всем объектам действительности как к субъектам; с поразительной точностью сформулировал это Тютчев в своих знаменитых строчках:

Не то, что мните вы, природа:
Не слепок, не бездушный лик —
В ней есть душа, в ней есть свобода,
В ней есть любовь, в ней есть язык...

Этот принцип общения с природой (шире — с жизненной реальностью) распространяется художником на его отношения с создаваемыми им образами и с людьми, для которых он творит (ибо только в общении с ними он может передать им свои сокровенные чувства, мысли, верования, идеалы), и с другими художниками, если творчество предполагает участие нескольких или многих мастеров. И, наконец, с самим собою, поскольку художественно-творческий процесс предполагает серию внутренних диалогов в сознании и подсознании художника между разными ипостасями его личности [2].

Тут-то мы и подходим вплотную к непосредственно интересующей нас проблеме. О какой бы ситуации «встречи» разных художников ни шла речь — о творческих встречах драматурга и режиссера, режиссера и актеров, актера и актера, композитора и музыкантов-исполнителей, архитектора и скульптора или живописца-монументалиста, писателя и иллюстратора, инсценировщика, экранизатора — полноценный в эстетическом отношении результат возможен только в том случае, когда отношения между ними строятся не на основе коммуникации или управления, а на основе общения. (Элементы коммуникации и управления тут, конечно, присутствуют, но основой всех связей художников является именно общение.) Это значит, что каждый из них для другого (сознает он это или нет, ничего не меняет, ибо перед нами объективный закон художественной деятельности) является субъектом, наделенным свободой воли и уникальным духовным миром, но при этом жаждущим достичь со своим соавтором высокой общности духовно-эстетических по-

[1] См. об этом подробнее в моей статье «Некоторые вопросы взаимосвязи философии и педагогики» («Советская педагогика», 1981, № 10); заметим, что обычно термины «коммуникация» и «общение» употребляются как синонимы, мы же разводим их значения; дело, конечно, не в словах, а в сути разных форм связи человека с человеком.

[2] См. об этом подробно в моей статье «Внутренний диалог как закономерность художественно-творческого процесса» («Советское искусствознание-84», вып. 1. М., 1985).

мыслов. Когда, например, Г. Товстоногов поставил горьковских «Мещан», а Г. Панфилов — «Вассу Железнову», они сделали это потому, что каждый свободно, по велению сердца и ума своего хотел «слиться» с Горьким в общности идейно-художественного вйдения и истолкования мира; при этом Товстоногов и Панфилов сохранили свои собственные взгляды на жизнь и на искусство, как, разумеется, и Максим Горький. Это и позволяет зрителю, а тем более критику выделять в спектакле «Мещане» и в фильме «Васса» то, что идет от драматурга, и то, что идет от режиссера. Верность форме оригинала имеет тут второстепенное значение — она велика в «Мещанах» и минимальна в «Истории лошади» у того же Товстоногова, однако, по общему мнению, дух этого спектакля оказался толстовским в такой же мере, как дух «Мещан» — горьковским. Оно и понятно: общению как таковому не столь важна форма самораскрытия, ибо его цель — содержательное, духовное единство людей.

И вот что здесь чрезвычайно важно: не только названные режиссеры стремились к общению с Горьким, но и он жаждал общения с ними! Конечно же, не именно с этими, неведомыми ему потомками, но с режиссерами такого типа, такого близкого ему миросозерцания и эстетических позиций, способными понять его, полюбить его.

Потому что драматург всегда и непременно рассчитывает на встречу и творческое сотрудничество с режиссерами и актерами, оставляя им широкое поле для интерпретации его пьесы, но эти художники-воплотители его замысла должны быть для него друзьями, единомышленниками, эстетическими единоверцами. Вот почему отношения драматург — режиссер, сценарист — режиссер и далее — сценограф, оператор, композитор, актер — в идеале суть отношения истинного, полноценного общения, хотя бы оно реализовалось только в воображении одного из сотворцов (но ведь и в реальной жизни мы часто общаемся с воображаемыми партнерами — вспомним, например, как представил эту ситуацию М. Хуциев в фильме «Мне 20 лет»).

Из сказанного можно извлечь несколько выводов. Проблема экранизации и тем более экранизации классики — частный случай гораздо более общей эстетической проблемы сотворчества как диалога создателя художественного произведения с интерпретатором. Соответственно рассмотрение конкретных вопросов — трактовки Э. Рязановым «Бесприданницы» или перевода М. Швейцером «Мертвых душ» на язык телевидения — следует вписать в теоретический контекст, временной аспект которого ныне стал точно именоваться «диалогом культур».

Понятие «диалог», впервые примененное в эстетике М. Бахтиным (в более широком плане это понятие использовал философ Мартин Бубер, назвавший одну из своих книг «Диалогическая жизнь»), становится сейчас все более популярным в гуманитарных науках. Ибо оно весьма выразительно обозначает те ситуации человеческой жизни в ее художественном отражении, в развитии культуры, в которых искомый духовный итог взаимодействия личностей, персонажей, мастеров искусства, мыслителей рождается совместными усилиями партнеров, преодолевая тем самым монологический характер их самовыражения. Хотелось бы подчеркнуть, что диалог — не сумма монологов, а нечто гораздо большее; его цель — не обмен информацией, а духовное объединение участников общения.

Применительно к интересующему нас конкретному случаю следует, что, по сути дела, перевод произведения с языка одного искусства на язык другого аналогичен переводу поэтического произведения с одного национального языка на другой, что адекватный перевод словесных произведений с одного национального языка на другой невозможен, однако культура каждого народа испытывает глубинную потребность подобного приобщения к культуре других наций. Художественный перевод — в отличие от нехудожественного, технического или научного — есть именно диалог культур, достижение их духовной общности благодаря слиянию уникальных духовных миров, представленных уникальными языковыми структурами каждой.

Но то же самое происходит в пределах од-

ной национальной художественной культуры. Неистребимая потребность перевода мифа в живопись и скульптуру, средневековой поэмы и современного романа в иллюстрации, литературных произведений в романсы, оратории, оперы, балеты, а затем в эстрадные и радиокомпозиции, в кино- и телефильмы есть выражение стремления каждого искусства к обогащению за счет общения с другим, и плоды этого общения обладают подлинной художественной ценностью опять-таки тогда, когда одно искусство не подчиняется рабски другому и не подминает его под себя, а находит органические формы слияния сторон, ведущих этот диалог. Изобразительное искусство веками вырабатывало эту способность перевода словесного мифологического повествования в пространственную структуру безмолвного пластического изображения; показательно, что поначалу в средневековых иконах и росписях слово, произносимое персонажами, включалось в изобразительное поле росписи или давалось как своего рода титр. Но затем живопись освободилась от этого примитивного и чужеродного способа синтезирования разных видовых структур и научилась одними собственными средствами передавать содержание и тем самым обогащать его при этом. Ибо, например, в евангельском описании тайной вечери нет очень многого из того, что расскажут о ней Леонардо да Винчи, Тинторетто или Ге. В то же время графика — и в карикатуре, и в плакате, и в современном комиксе — сохранила прямую связь изображения со словом: видимо, изобразительному искусству, взятому в целом, нужны обе формы диалога пластических и словесных средств изображения.

По-разному складывалось и общение музыки с литературой: так, в романсах Чайковского на стихи Пушкина лирическая природа выбираемых стихотворений делала легким и полным слияние словесной и музыкальной форм, тогда как в операх на пушкинские сюжеты дело обстояло куда сложнее. В «Евгении Онегине», например, композитор не мог адекватно передать содержание пушкинского романа хотя бы потому, что стихия иронии, играющая в нем такую большую и принципиальную роль, должна была исчезнуть из оперы да и сам он был менее всего склонен к ироническому восприятию мира. Так рождался диалог композитора с писателем.

Точно так же «Чапаев» братьев Васильевых — пример, ставший классическим,— результат общения, а не спора-конкуренции литературы и кинематографа. Еще один, совсем своеобразный, но великолепный пример — диалог Т. Абуладзе и Важа Пшавелы в фильме «Мольба». Сложность диалогической ситуации состояла здесь в том, что автор фильма поставил перед собой задачу экранизировать стихи и ему нужно было построить сложнейший контрапункт одновременно обращенных к зрителю-слушателю зримого киноизображения и звучащего поэтического слова. Наш кинематограф, а рядом с ним телевидение делают эксперимент за экспериментом в этом направлении. В круг телевизионного общения вовлечен балет — по произведениям Блока и Чехова, Шоу и Маяковского... Рождается жанр именно телевизионный, а не кинематографический, и успех в каждом конкретном случае зависит от способности постановщика завязать и, так сказать, плодотворно «развязать» целый ансамбль диалогов: в «Анюте» — диалогов А. Белинского, В. Васильева и их творческого коллектива — с Чеховым и одновременно диалога ТВ с литературой; а в «Галатее» в диалог оказался втянутым «через голову» Шоу и сам античный миф о Пигмалионе.

Не менее сложна задача — организовать диалог ТВ с литературой на материале «Мертвых душ». Кажется, почти в каждом сюжетном и игровом эпизоде фильма М. Швейцера эта цель достигнута, особенно благодаря виртуозности актерского воплощения Чичикова и его собеседников; однако телефильм как художественное целое, как произведение данного вида искусства, на мой взгляд, не возник — несмотря на пятисерийность, несмотря на прямое обращение автора-рассказчика к зрителям; фильм остается в памяти как серия более или менее метких и ярких иллюстраций к роману. Быть может, задача экранизации гоголевской поэмы нереализуема, недаром успешные попытки ее инсценировки были так редки. Пожалуй, до появления «Мольбы» на этот вопрос следовало бы ответить утвердительно, однако Т. Абуладзе до-

казал, что экран способен вступить в диалог даже с поэзией. Значит, двери остаются открытыми, и теоретик может сказать тут практику лишь одно: дерзайте, но помните о законах искусства, которые открывают таланту самые широкие возможности творческих решений, но и заключают в себе нечто непреложное, никаким талантом не отменяемое...

Второй вывод. В искусстве, как и в жизни, отнюдь не с каждым я могу вступать в истинное, дружеское общение (тогда как передавать знания или управляющие распоряжения можно, вообще говоря, всем и каждому), поэтому режиссер в театре и в кино, чтец на эстраде всегда выбирают то, что им близко, что они любят, то есть произведения тех писателей, с которыми у них есть потребность вступить в диалог, добиваясь высокой степени духовной общности. Такова эстетическая норма. Но, как и в жизни, в искусстве рядом с нормой существуют и отклонения от нее и явные аномалии: отклонением можно считать не слишком частую, впрочем, в истории искусства ситуацию, когда художник обращается к классическому произведению для полемики с ним, для опровержения его смысла — такова пародия как жанр, таковы картины Н. Ге на библейские темы, таковы диалоги с мифом французского драматурга Ж. Ануйя или замечательного грузинского скульптора М. Бердзенишвили. В каждом из подобных отклонений от нормы есть оправдывающая его глубинная содержательная амбивалентность отношения к оригиналу — любовь и отталкивание, влечение и неприятие, потребность опоры и потребность спора во имя нахождения нравственной истины. Что же касается эстетических аномалий, то мы имеем в виду такие случаи, когда режиссер, дирижер, актер, иллюстратор либо хотят, по недостатку личной самобытности и силы таланта, отречься от самих себя во имя «реставрации» творения обожаемого ими писателя (композитора) в неприкосновенном виде (как будто это вообще возможно!), либо пытаются, переоценивая свой дар и свою духовную мощь, навязать драматургу (романисту, поэту, композитору) свой взгляд на вещи, свои идеи и вкусы. Понятно, что общения не возникает и здесь, как не может оно состояться в жизни, если один человек хочет подчинить себе другого, подавить его суверенность, навязать ему свое миросозерцание, то есть управлять им вместо того, чтобы вступить с ним в общение, хотя бы и полемическое.

В этом свете попытаемся разобраться, в какой ситуации находится «Жестокий романс» Э. Рязанова. Его исходная установка откровенно выявилась уже в смене названия; режиссер счел себя вправе это сделать, потому что он действительно резко сдвинул идейный стержень фильма. Слово «бесприданница» подчеркивало, как обычно у А. Островского, главный смысл пьесы, в данном случае — смысл социальный; Э. Рязанов же превратил трагедию в «жестокий романс» — ироничный по звучанию и мелодраматичный по содержанию. В чем идейный смысл этого превращения — пусть не социально-философский, пусть только нравственный? Трудно найти ответ на этот вопрос — наверно, потому никто из сторонников рязановского решения, провозглашая его современность, не показал, в чем она состоит... Ясно, во всяком случае, что Э. Рязанов счел возможным пренебречь сутью пьесы Островского, не преследуя при этом ни полемических, ни пародийных целей, и расплата не могла не наступить: насилие над замыслом драматурга ликвидировало возможность общения с ним.

В примечательной заметке З. Паперного, опубликованной «Литературной газетой» в завершившем дискуссию монтаже суждений и опровержений, обсуждавшаяся ситуация была расценена с помощью противопоставления двух типов брака — по любви и по расчету. Такая метафора вполне обоснована теоретически, ибо художественное общение продуктивно только тогда, когда в его основе (как и в общении в реальной жизни) лежит влечение общающихся друг к другу, любовь и уважение, а не какие-либо иные стимулы. Конечно, не обязательно всем кинорежиссерам любить А. Островского, но тогда у них нет и оснований для постановки его призведений.

В телефильме М. Швейцера произошло нечто иное. На мой взгляд, его недостатки объясняются эклектичностью режиссерского замысла, проистекающей из желания совместить репродукционное почтение к классику с чуждой ему формой авторского повествования. В итоге ис-

тинно гоголевские персонажи столкнулись с чуждым не только «Мертвым душам», но всему творчеству Гоголя образом писателя-рассказчика, придуманным режиссером вопреки духу гоголевского творчества. В какой мере похож актер на Гоголя и внешне, и психологически, правомерно ли раздвоение образа на «белого» и «черного» Гоголя — все это уже второстепенные вопросы, как второстепенно и превращение романтически-символической «птицы-тройки» в реальную упряжку, столь же достоверную, как достоверен в фильме весь помещичий быт, ибо главный просчет — механистичность связи элементов самрастворения режиссера в писателе и подчинение его режиссерским инвенциям.

Вывод третий касается правомочности стыдливой оговорки экранизаторов — «по мотивам». Зачем она нужна, в чем ее смысл?

Видимо, в утверждении свободы постановщика от необходимости воссоздать исходное произведение в его целостности. Ясно, что речь идет при этом не о праве на отбор образов и сюжетных линий — во всей полноте первоисточник никогда не может быть ни инсценирован, ни экранизирован; однако «полнота» и «целостность» — разные понятия, и произведение может быть воссоздано целостно, хотя и далеко не полностью (пример — та же «Мольба»). Поэтому предупреждение «по мотивам» означает именно нежелание сохранить и воспроизвести целостный образ, скажем, «Бесприданницы», поскольку экранизатора интересует не это целое, а те или иные его компоненты. Следовательно, с самого начала акт общения режиссера с драматургом здесь исключен, отношение первого ко второму, так сказать, чисто потребительское: что-то в пьесе он счел для себя интересным и пожелал взять это «что-то», дабы создать на его основе совсем другое, оригинальное произведение. Есть ли у него, однако, эстетическое право на такой шаг?

Например, во французской экранизации «Терезы Ракен» или в японской экранизации «Идиота» вычленение ряда мотивов романов Золя и Достоевского было оправдано перенесением действия в другое время или в другую страну, что означало признание всечеловеческого и непреходящего смысла обрисованных писателями ситуаций и выведенных ими человеческих характеров; тем самым подобное извлечение мотивов сохранило диалогическую природу общения кинорежиссера и писателя. Подобный подход давно завоевал право на существование — вспомним многочисленные вариации и перелицовки устойчивых сюжетно-образных структур типа «Фауста» или «Дон Жуана»; тем очевиднее необходимость сюжетных аббревиатур, когда возникает потребность перенести на экран действие эпического по масштабу романа — «Войны и мира» или «Братьев Карамазовых». Были ли, однако, серьезные причины превращения «Бесприданницы» в «Жестокий романс» при сохранении сюжетной канвы, образов героев и даже имен? Произошло ли приращение смысла от этой переработки оригинала?

Видимо, вопрос этот риторический, если не считать ответом на него утверждение права экранизатора на полную свободу действий по отношению к экранизируемому произведению. Но, повторю, полной свободы в этом случае быть не может, ее не допускает природа человеческого общения — в искусстве и в жизни.

●

Таковы теоретические соображения, позволяющие выйти за пределы субъективно-вкусовых суждений о трансплантации произведений искусства из эпохи в эпоху и из одного вида в другой и одновременно — преодолеть антиномичность толкования исходных позиций тех, кто эту трансплантацию осуществляет. Мы имеем здесь дело не с взаимоисключающими, несовместимыми позициями: и л и верность оригиналу, и л и осовременивание; и л и полная свобода трансформации при переводе с языка одного искусства на язык другого, и л и неприкасаемость переводимого художественного текста, а с диалектическим единством противоположностей, с противоречивым слиянием конфликтных установок в одно живое, напряженное, пульсирующее целое. И как всегда в подобных диалогических ситуациях, единство противоположностей допускает широкий спектр их конкретных «весовых» сопряжений — от доминантного значения одного принципа через их равновесие к доминированию противоположной позиции.

Этот многоликий Филозов

Мирон Черненко

Вначале было ощущение странности, хотя на первый взгляд ей и спрятаться вроде негде в прямолинейном, публицистически спрямленном сюжете.

В самом деле, ну, почему так раздражающе чужероден этот персонаж простодушной пластике картины, ее драматургии, так — с самых первых эпизодов сюжета — зыбок его облик, так неадекватны его реакции? Почему цепенеют в страхе его спина, его затылок и шея, почему так страдальчески смотрят глаза на каждого встречного-поперечного, словно этот встречный-поперечный держит в руках его судьбу?..

Речь идет о картине почти полуторадесятилетней давности, в которой Альберт Филозов сыграл свою первую серьезную роль, — «Виде на жительство» А. Стефановича и О. Гвасалия. И ее герое — не слишком удавшемся психоаналитике из провинции, уверовавшем в то, что именно там, на Западе, и ждет его настоящая наука, настоящая слава, настоящая жизнь.

История краха иллюзий, разочарований, душевной пустоты и отчаяния — надо сказать, что сюжет «Вида на жительство» этими немногими словами охватывается почти полностью. Фильм за давностью, наверное, был бы забыт, не поручи авторы роль психоаналитика Савельева мало кому в ту пору известному актеру Альберту Филозову, сыгравшему этого странного мужчину-ребенка с нелепым, словно послетифозным ершиком светлых волос над высоким лбом, над белесыми, обращенными в себя глазами, если бы не разительное несоответствие его поведения ситуациям, антуражу, реакциям партнеров, потребностям сюжета.

Зазор между движением сюжета и поведением Савельева то увеличивался, то уменьшался: там, где драматургия оставляла его наедине с собой, не подталкивала, не поучала, он был предельно «адекватен», как принято сейчас говорить; там, где сюжет требовал от него поступков, определенности, конкретности, Филозов уводил героя далеко в сторону, в глубь себя, в просто одиночество, просто непохожесть, существующие словно бы сами по себе, без видимых связей с реальностью.

Странность появления Филозова в этой роли заключалась еще и в том, что многие писавшие о «Виде на жительство» с полной уверенностью писали о картине как о дебюте. Между тем к 1972 году, когда вышел фильм Гвасалия и Стефановича, Филозов почти полтора десятилетия играл на сцене столичного Театра имени К. С. Станиславского. А если добавить к этому и две, хотя и малозначительные, роли в телевизионных фильмах, то окажется, что опыта актеру и тогда было не занимать: странность роли Савельева поэтому объяснялась отнюдь не отсутствием профессионализма...

После «Вида на жительство» Филозов довольно долго снимался в картинах, которые можно назвать периферийными — в легких комедиях, в детских фильмах, где его «сомнамбулизм», его актерская склонность к существованию как бы вне сюжета, параллельно событийному течению, просто не находили никакого отклика в фабульных перипетиях. И любопытно, как эта странность его игры легко и натурально трансформировалась в милую чудаковатость, жесткое амплуа «маленького человека» в его лучезарнейшем, очаровательнейшем воплощении, где начисто отсутствовал проблеск тревоги, напряжения, патологической какой-то неловкости перед лицом жизни, который так неожиданно вспыхнул и погас в «Виде на жительство».

С точки зрения кинематографического ремесла, среди ролей телевизионного да и кинематографического Филозова были работы отнюдь не малозначительные — достаточно назвать такие картины, как «Тихоня», «Страх высоты», «Про-



Альберт Филозов

пал и нашелся», «Отклонение — ноль», «И это все о нем», чтобы близость малого и большого экранов стала несомненной. Филозов показал себя в этих ролях актером достаточно одномерным и, я сказал бы даже, удручающе ровным, какой бы нравственный знак ни стоял в очередном фильме перед очередным его персонажем — положительный или отрицательный — все равно. Так что порой начинало казаться, будто Филозов приходит на съемочную площадку не из внутренней какой-то потребности, но как бы из некой обязанности, из желания соблюсти трудовую актерскую повинность перед самим собой... Но к тому же, хотя и не столь очевидно, — из естественной актерской веры в чудо: а вдруг получится на этот раз, а вдруг повезет...

И, как водится в кинематографе, чудо это не заставляет себя ждать, когда чуду этому приходит пора.

Произошло оно в фильме достаточно необычном, словно бы не в фильме даже, но в каком-то дореволюционном фотопластиконе: в фотоновелле «Семейный альбом» из «Смешных людей» М. Швейцера, где Филозов изображает (слово «играет» здесь кажется неуместным) в горестно-комическом цикле стоп-кадров одного из чеховских героев, проходящего на экране стремительный и безжалостный путь — от юного, исполненного надежд и иллюзий гимназиста до дряхлого, мертвого еще при жизни сановника. Этот чисто механический на первый взгляд прием, опускающий все многообразие промежуточных состояний и оставляющий лишь самые яркие, самые экзотические, самые гротескные проявления человеческого существования, на самом деле открыл совершенно иного Филозова. Многоликого и неожиданно трансформирующегося из одного обличья в другое — будто обличья эти одномоментно и бесконфликтно сосуществуют в одной человеческой судьбе, в одном человеческом характере. Однако говорить о том, что «филозовское чудо» произошло в какой-то одной картине, было бы несправедливо. Я сказал бы даже, что оно складывалось, словно биография чеховского чиновника у Швейцера, из ряда мелких чудес, из ролей, которые — чем дальше, тем больше — переставали поддаваться однозначным оценкам.

В самом деле, по какой епархии определить эконома Гацевича из фильма В. Рубинчика «Дикая охота короля Стаха»? Ибо в леденящей душу атмосфере готического замка, затерявшегося где-то в болотах белорусского Полесья, затянутого туманами, тяжелыми испарениями топей и трясин, окутанного трагическими и кровавыми легендами о торжествующем зле, этот элегантный, безукоризненно хладнокровный человек будто родом из далекого прошлого. Гацевича так и хочется увидеть в напудренном парике, в коротких панталонах с пряжками, в белых чулках, с беглой улыбкой авгура, то и дело проблескивающей на бледных губах, с шелестящей походкой вездесущего царедворца. Он оказывается фигурой самой таинственной, самой загадочной, самой трево-

жащей. Ибо эконом не только загадочен сам (собственная тайна его оказывается сугубо реалистической, если не сказать обыденной), он знает тайну куда более страшную, тайну с прописной буквы, мистическую тайну «дикой охоты».

Скажу больше — Гацевич двусмыслен в самом прямом, отнюдь не обиходном смысле этого слова, ибо каждый его жест, каждое движение, каждая усмешка придают его поведению какой-то безжалостный экзистенциальный смысл, имеющий к реальной ситуации отношение весьма относительное. И дело даже не в том, что Гацевич постоянно играет перед нечаянными зрителями роль в своем собственном трагическом спектакле; дело в том, что спектакль этот он в еще большей степени разыгрывает для себя самого, непрерывно рассматривая себя как бы в двойной оптике — и глазами окружающих, и собственными глазами. Тем самым создается ощущение даже не двойной, но тройной глубины и значительности каждого поступка, каждой реплики, каждого жеста. И, думается мне, роль Гацевича была в кинематографической биографии Филозова не менее важна, чем семью годами ранее роль Савельева, чем одним годом позже роль Шернера в «Тегеране-43» А. Алова и В. Наумова. Ибо — и об этом сказать самое время — не объем роли здесь существен. Роли могли, наверное, быть сыграны любыми актерами как персонифицированные функции в сюжете, без всякой внесюжетной загадочности и двусмысленности, которую привнес в них Филозов. Ведь, в сущности говоря, важны они единственно в контексте кинематографической биографии Филозова, в его собственном кинематографе, который — это можно сказать без всякого преувеличения — зависит не столько от драматургии и режиссуры, сколько от актерского самоощущения. Важно, насколько легко и естественно он находит в сюжете свою «экологическую нишу», насколько удобно осваивает ее, обустраивает по своему образу и подобию, насколько решительно начинает свою независимую от фабульных перипетий жизнь.

Это свойство филозовского лицедейства наиболее отчетливо в приключенческом сюжете «Тегерана-43», где герой Филозова — Шернер — вызывающе чужд деловитости и неукротимой активности соседствующих персонажей. Притом что именно он является в конечном счете злым гением всей террористической операции, именно он, как говорится, держит руку на пульсе заговора, именно он организует покушение на «Большую Тройку».

Между тем кажется, что операция эта сама по себе его вовсе не интересует, что для него куда важнее возможность каждое мгновение казаться, быть, видеться кем-то иным, непохожим, не соответствующим той реальной ситуации, в которой он оказывается именно в это мгновение. Говоря иначе, Филозов играет здесь нечто большее, чем роль реального нацистского специалиста по политическим «мокрым делам»: некого мифического Протея, меняющего обличья, форму, повадки, даже самое свое существо в зависимости от воздействия окружающей среды. Касается это не столько и не только виртуозности его внешних воплощений — от лощеного офицера до грязного дервиша, от преуспевающего бизнесмена до дряхлого старика, — он меняется и внутри каждой из своих ипостасей. В самом деле, достаточно Шернеру просто распустить галстук, расстегнуть ворот рубахи и остаться в уютной жилетке, как он мгновенно приобретает какой-то иной облик.

Иначе говоря, Шернер хамелеон не только по профессии, но и по человеческой сути, и профессию эту он выбрал именно потому, что она как нельзя ближе его внутренней сущности. В Шернере Филозова на первый взгляд нет ничего от убийцы, и кличка «палач», которую он носит по должности, кажется пришедшей из какой-то другой драматургии. Он играет здесь человека, у которого вместо лица — загрунтованный начерно облик, и на нем опытная — его собственная — рука может нарисовать какое угодно лицо. Не выражение, не гримасу, но именно лицо, с его специфическим выражением, с его собственной драматургией, даже с другим разрезом и цветом глаз, меняющимся в зависимости от цвета костюма, галстука, шляпы. При этом Филозов — Шернер почти не скрывает себя, словно все эти ипостаси существуют в нем одновременно, словно достаточно самого легкого прикосновения, чтобы, как в калейдоскопе, изменился до неузнаваемости весь рису-

нок роли, характера, судьбы. Словно он боится, наконец, что, остановившись, помедлив, задумавшись, он рискует тем, что внешность эта окаменеет, отвердеет, омертвеет в любой из масок, которые он с таким удовольствием меняет от эпизода к эпизоду.

Надо сказать, что роль Шернера была для Филозова работой, мне кажется, этапной, ибо даже у В. Рубинчика в «Дикой охоте...» ему не удавалось с такой законченностью и сюжетной независимостью разыгрывать свой собственный фильм в фильме. Не удавалось это и после «Тегерана» по той единственной и достаточно веской причине, что кинематограф не слишком часто нуждается в актерах такой природной загадочности и такой ускользающей многоликости.

Любопытно при этом, что в тех, к сожалению, достаточно многочисленных картинах, где перипетии используют лишь внешний рисунок филозовского персонажа, эта потребность его в многоликости, в многозначности все-таки находит выход, все-таки прорывается на экран, хотя бы чисто механически создавая эту необходимую стереоскопию характера. Так произошло, в частности, в картине «Две главы из семейной хроники», предлагавшей актеру вполне банальную задачу: сыграть отца и сына в двух временных плоскостях, отделенных одна от другой полустолетием. Как бы безотносительно к этой драматургической задаче, Филозов играет словно бы одного и того же человека в разных измерениях, пополам расщепленного историческим промежутком времени длиною в человеческую жизнь. Ищущие друг друга половины будто стремятся к соединению в каком-то весьма странном, но тем не менее гармоническом целом.

К сожалению, это происходит с филозовским персонажем достаточно редко: режиссура в лучшем случае эксплуатирует «готовенькое», многократно отработанный и потому не требующий особых актерских затрат внешний рисунок «доктора Джекила и мистера Хайда» в одном лице. Я не говорю уже о каких-либо попытках заглянуть за маску, за эту мерцающую, переливающуюся многоликость — а вдруг именно там, внутри, обнаружится нечто неизвестное и неожиданное, удивительное... Замечу в скобках, что, пожалуй, ближе всего к ощущению непростоты филозовского поведения на экране приблизился режиссер-дебютант, быть может, как раз и по причине производственной неопытности своей и первоначальной свежести взгляда — режиссер из Вильнюса Исаак Фридбергас в короткометражной новелле по Грэму Грину «Свадебное путешествие».

Филозов играет там столичного молодожена очень средних лет, женившегося во второй раз на очаровательном, но чрезвычайно юном существе, и потому вынужден одновременно играть и молодого супруга, и умудренного опытом главу семейства. Мало того, филозовский персонаж еще действует и в жуткой атмосфере угнетающей бытовой чертовщины: его бывшая жена просто-таки наводнила уютное гнездышко записками, магнитофонными записями и вообще всяческими знаками своего присутствия, делая жизнь молодоженов просто невыносимой. И Филозов играет эти три манеры поведения своего персонажа так сдержанно и сочно, что ощутимо отдаешь себе отчет в том, какого изысканно комедийного, а главное, реалистического (пусть родом из ранней комической) актера теряет, не находя, наш кинематограф.

Достаточно вспомнить «Брелок с секретом», в котором по сюжету, по жанру Филозов играет банальнейшее квипрокво: столичный парикмахер в отпуске нечаянно меняется портфелями с ревизором, направляющимся в маленький городок, чтобы вывести на чистую воду компанию мошенников. Как водится, одного принимают за другого, и сюжет спешит по накатанной еще Аристофаном комедийной колее. Филозов вроде бы строго и благовоспитанно держит себя в жанре, не позволяет никакой отсебятины. Однако над гротескным миром комедии то и дело возникают контуры мира вполне серьезного и драматического. В этом мире, не запланированном в сюжете, любая нелепая случайность в состоянии отнять у человека главное его достояние — индивидуальность, имя, профессию — все, что, собственно, и делает его человеком.

И не случайно комический эффект в этой картине достигается не чисто комедийными средствами. Отнюдь. Оказывается, плоскость фарсовой интриги неохотно и негармонично пере-

секается с плоскостью реального существования филозовского героя в этих обстоятельствах. Быть может, поэтому так редок Филозов в ролях комедийных, хотя его появление в развлекательных передачах на телевидении позволяет заметить в нем юмор не менее странный, чем странная его серьезность. Этот юмор как бы независим от перипетий, от драматургии скетча, он произрастает из его отношения к этим перипетиям, его представления о том, что происходит вокруг него и с ним самим.

Можно сказать без особого преувеличения (хотя почему бы, говоря об актере, бояться преувеличений?), что эта неожиданная и нестандартная реалистичность Филозова комического, чем-то родственная неистребимой комедийной невозмутимости Бестера Китона, заслуживала бы своего цикла. Его, пожалуй, не надо и придумывать. Достаточно просто понаблюдать за Альбертом Филозовым, идущим от станции метро «Маяковская» к Театру имени Станиславского, чтобы возник сюжет короткометражной комической с постоянным персонажем, о котором так давно и так безнадежно мечтает наш зритель. И, может быть, кинематограф? Ибо — и об этом, наверное, сказать самое время — филозовский персонаж привольнее всего чувствует себя все-таки не в борьбе с сюжетом, не в противостоянии жанру, как часто происходило до сих пор, но когда актер и жанр поддерживают друг друга.

Куда привольнее и разнообразнее позволяет Филозову распоряжаться и развернуться поэтика откровенно и нескрываемо сказочная — достаточно вспомнить в этом ряду один из самых филозовских фильмов — «Черная курица, или Подземные жители» В. Греся. Здесь многоликость актера, его склонность к мгновенной трансформации обнаруживаются сразу на нескольких уровнях — и сказочном, где, понятное дело, все возможно, лишь произнеси волшебное слово, где трансформации из одного состояния в другое — в порядке вещей, где царит «невсамделишность» исторического костюма, позволяющая погрузить персонаж в какую угодно экзотическую пластику, в любые представления о том, как выглядел на самом деле этот не слишком далекий восемнадцатый век.

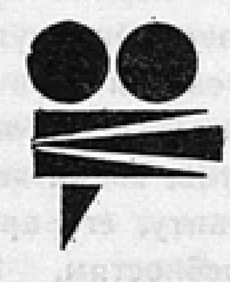
А если не забыть, что Филозов играет в этой картине две отменно непохожие роли — стилизованного под гофмановского кавалера Глюка простодушного остзейского учителя Ивана Карловича и сказочного первого министра подземного королевства, то окажется, что возможность воплощений, превращений и переодеваний, открывшаяся здесь перед актером, не имела себе равных на всем протяжении его актерской карьеры. И потому «Черная курица...» оказывается фильмом чрезвычайно существенным для понимания филозовской тайны, для понимания, какому кинематографу он непременно необходим и, напротив, какой кинематограф нужен ему, его таланту, его артистическим и человеческим потребностям. В давно прошедшие времена тайна полагалась едва ли не каждому актеру, потом тайна эта как бы растворилась в амплуа, перестав быть секретом индивидуальным, а потом исчезло и амплуа, так что нынче встреча с любой странностью актерской индивидуальности является для критика просто нечаянным подарком судьбы.

Я отдаю себе отчет в том, что эти рассуждения о «тайне и странности» кинематографических ролей Альберта Филозова заведомо неполны, заведомо отрывочны, заведомо субъективны: в них вполне сознательно опущены весьма значительные роли актера, а иногда и выдвинуты на первый план работы менее заметные. Так, в частности, за пределами этого очерка остается самая, вероятно, значительная, я сказал бы, самая «мхатовская» по психологической и бытовой достоверности работа Филозова в телевизионной экранизации А. П. Чехова — «Три года» С. Любшина и Д. Долинина, но я позволю себе предположить, что роль Федора, вероятно, следовало бы рассматривать в рамках сценической биографии актера, во многом отличающейся от биографии экранной. А это лучше, наверное, оставить для статьи о четвертьвековом его театральном пути. Мне же хотелось сказать о том, что привнес он на телевизионный и кинематографический экран, что отличает его от множества других, что составляет его собственный, филозовский, «фирменный знак». Говоря иначе, о его личной актерской тайне, которая и сегодня полагается каждому актеру, если он настоящий актер.







теория, история, эстетическое воспитание

Статьей доктора искусствоведения И. В. Вайсфельда и обращением к энтузиастам кинообразования мы начинаем освещение проблем и задач эстетического воспитания кинозрителей

Диспут!

Фото Е. Стецко

Экран: детство, отрочество, юность

Издано о кинематографе. Рецензируем книги «Советское кино. 70-е годы» и «Щорс»

Кино само по себе и для зрителя

Илья Вайсфельд,
председатель Совета по кинообразованию в школе и вузе Союза кинематографистов СССР

Наш журнал расширяет свою традиционную рубрику «Теория и история», желая более активно способствовать эстетическому воспитанию зрителей средствами киноискусства. Это очень важная и ответственная задача. Мы намерены публиковать .материалы, связанные с проблемами кинопросвещения и обращенные к читателям-зрителям разных поколений, разных уровней эстетической подготовленности и художественных интересов. К учителям, ведущим факультатив по киноискусству или включающим вопросы кино в занятия по другим предметам, например по литературе или обществоведению. К студентам университетов и педагогических вузов, к преподавателям курса «Основы киноискусства». К руководителям и участникам самодеятельных киностудий и членам киноклубов, ко всем активным друзьям кино, ко всем, кто всерьез им интересуется и хочет его лучше знать. Среди наших читателей нам, разумеется, хочется видеть и зрителей, которые ходят в кинотеатры не для того, чтобы убить время, а чувствуют потребность общения с серьезным искусством, являющимся частью духовной жизни современника.

Итак, теперь привычное название одного из разделов нашего журнала «Теория и история». получает дополнение: «эстетическое воспитание». Необходимость назрела давно, целесообразность такого нововведения подтвердила и очередная Всесоюзная конференция общества «Знание», проводившаяся в нынешнем году. Лекторы, методисты, руководители местных организаций этого общества с огромным интересом слушали доклады, сообщения о кино, внимательно просматривали новые фильмы, обменивались опытом. Они говорили об острой нехватке специальной литературы, которая включилась бы в кинопросвещение широкой зрительской аудитории.

Но не только народные университеты, лектории и в целом вся система кинопропаганды в рамках общества «Знание» заинтересованы в обмене опытом, организации кинопросвещения, в повышении уровня кинообразования. В консультациях, в методической помощи крайне нуждаются и работники кинофикации и кинопроката, организаторы и методисты, особенно молодые (среди них немало экономистов и киноведов, выпускников ВГИКа). Общими усилиями можно более точно и квалифицированно формировать репертуар кинотеатров, изучать запросы зрителей. И создавать ту психологическую атмосферу, в которой нуждается данный фильм. И совершенствовать информацию и кинорекламу. И широко развертывать воспитательную работу с кинозрителями как в кинотеатрах общего типа, так и в клубных, школьных, при проведении специализированных детских сеансов и так далее.

Конечно же, этим интересам призваны в той или иной мере отвечать решительно все рубрики и материалы журнала — и разборы фильмов, и освещение проблем идеологической борьбы на мировом экране, и теоретические ис-

следования, и рассказы о людях различных кинематографических профессий, и боевая публицистика. Но в новой рубрике будет свой ракурс, свой поворот общей темы — эстетическое воспитание средствами киноискусства в повседневной жизни школы, вуза, народного университета, кинолектория, самодеятельной киностудии, киноклуба. Мы надеемся, что это расширит наш авторский актив и увеличит число читателей журнала. А последнее ко многому обязывает. Нам предстоит освещать практику кинообразования и киновоспитания в школе, в вузе и вне их, рассказывать о достижениях в этой области и размышлять о нерешенных проблемах, о новых задачах, выдвигаемых временем. Мы намерены рассматривать проблемы методики и теории кинопедагогики и кинопропаганды. Мы надеемся, что для нас будут писать кинематографисты, педагоги ВГИКа и других вузов, учителя школ, ведущие кинофакультативы, учащиеся, члены самодеятельных киностудий и киноклубов — все, кому есть что рассказать о своем опыте, о возникающих ежедневно проблемах, все, кто хочет поделиться размышлениями, представляющими общий интерес. Надеемся мы и на студентов ВГИКа, аспирантов и стажеров, на молодых киноведов, вступающих в самостоятельную жизнь, на сотрудников Всесоюзного научно-исследовательского института киноискусства и киноведческих организаций в республиках. Жанры и формы материалов нам видятся самые разнообразные: наряду с теоретической статьей, с методическими советами — репортаж с открытого урока в школе; по соседству с рассказом об интересном начинании — портрет деятеля кинообразования, вместе с интервью — свежая информация. Не исключен и жанр «круглого стола» для обмена опытом и коллективных размышлений.

В это плавание мы отправляемся с запасом основных идей и исходных методологических положений, разработанных советской наукой. Они подтверждены опытом современной кинопедагогики и кинопросвещения. В этой статье обозначим лишь несколько теоретических положений, на которые опирается наша практика эстетического образования и воспитания как важного элемента кинопроцесса.

Надо прежде всего подчеркнуть, что реформа школы с ее главной и плодотворнейшей ориентацией на овладение точными науками и на трудовое воспитание включает художественное образование, воспитание эстетического чувства и заботу о культуре восприятия красоты в природе, в социальной реальности, в повседневности. В мир ребенка, подростка, юноши непременно должно входить и искусство, и процессом этим необходимо умело руководить. А это очень трудоемкая сфера деятельности, требующая специальных знаний и таланта.

Напомню, что в постановлении ЦК КПСС «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков» нашел свое место термин «кинообразование»: «...распространять передовой опыт кинообразования учащихся». В историческом документе «Основные направления реформы общеобразовательной и профессиональной школы» прямо сказано: «Большую помощь школе в коммунистическом воспитании учащейся молодежи призваны оказывать творческие союзы, писатели, художники, композиторы, деятели театра и кино, работники учреждений культуры».

Секретариат Союза кинематографистов СССР, оперативно обсудив эту важную задачу, утвердил двухлетний план работы Совета по кинообразованию в школе и вузе. Этот план предусматривает различные формы методической и консультационной помощи органам Министерства просвещения

СССР, НИИ художественного воспитания Академии педагогических наук и всей практике кинообразования. В этой общей работе теперь примет более активное и целенаправленное участие журнал «Искусство кино».

«..Торговец минералами, — писал Маркс, — видит только меркантильную стоимость, а не красоту и не своеобразную природу минералов; у него нет минералогического чувства»[1].

Макаренко однажды сказал, что если мы не воспитаем чувств, то мы ничего не воспитаем. Еще в 1918 году Луначарский в обращении к государственной комиссии по просвещению выразил идеи, которые, по моему глубокому убеждению, навсегда сохранят важность и актуальность: «Вообще, под эстетическим образованием надо разуметь не преподавание какого-то упрощенного детского искусства, а систематическое развитие органов чувств и творческих способностей, что расширяет возможность наслаждаться красотой и создавать ее. Трудовое и научное образование, лишенное этого элемента, было бы обездушенным, ибо радость жизни в любовании и творчестве есть конечная цель и труда, и науки»[2].

Подчеркну: предпосылка чувства прекрасного возникает с появлением младенца на свет, оно формируется прикосновением материнской руки, первой реакцией на свет, цвет, движение, взгляд любящего человека, первыми игрушками, звуком произнесенного слова, еще не понятого, но выражающего ласку, одобрение, запрет. Семья, детский сад, школа расширяют мир прекрасного, конечно, если делают это ненавязчиво, если не прибегают к холодным поучениям, к пустой риторике. Мать, отец, воспитатель, учитель — не сторонние свидетели таинственного процесса, а его участники, даже когда просто играют с ребенком. Ведь игра — уже взаимодействие, поведение в избранных ролевых ситуациях. Прекрасно это было показано в фильме Ф. Соболева «Дерзайте, вы талантливы!» на примере ускоренного изучения иностранного языка. Придумывая ролевое поведение, каждый ученик ищет слова для общения в игровой ситуации, и все в импровизации, в ощущении праздника. Учитель не преподносит готовую информацию в наивном предположении, что учащийся — это просто воспринимающее устройство. Здесь складывается ситуация диалога, в котором учитель не теряет ни своей ведущей роли, ни авторитета, поощряя слушателей импровизировать, вступать в спор, полно выражать себя.

Содержательное занятие включает диалог и игровой элемент. При этом должна возникнуть атмосфера коллективного поиска решения, а такой поиск всегда приносит удовлетворение. Кинофакультативу, школьному и вузовскому, хорошо бы иметь в виду эти новые тенденции нашей педагогики. Обратим внимание и на то, что в газетах все чаще проводятся дискуссии о фильмах, книгах, театральных постановках, телевизионных передачах, концертных программах. Как правило, редакции определяют и свою позицию, но истина постигается в сопоставлении различных точек зрения. Разумеется, модель газетной дискуссии не перенесешь автоматически в школу или киноклуб, не обязательна она и для «Искусства кино». Тем не менее эта модель небезразлична педагогике и кинопропаганде в плане психологическом — для создания необходимой атмосферы в аудитории, для творческого постижения истинных эстетических ценностей.

Здесь мы вплотную подходим к еще одной важной стороне эстетического воспитания — к взаимосвязям и един-

[1] Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 42, с. 122.
[2] Народное образование в СССР. М., 1974, с. 559.

ству социальных и эстетических начал в жизни человека, особенно в жизни подрастающего поколения. Я приведу только два примера таких взаимопереходов — врастание эстетического начала в социальную реальность и воздействие социальной реальности на эстетические представления человека, причем оба примера — отрицательные.

Недавно в Калинине прошел судебный процесс. Судили преступника, который нажил десятки тысяч рублей. Некто Домбаев объявил себя режиссером-постановщиком фильма «Рекс берет след». Он занял номер «люкс» в гостинице «Турист» и начал приглашать исполнителей на разные роли. За право сниматься надо было платить деньги — не менее ста сорока пяти рублей. Как это ни печально, поток желающих сниматься на этих условиях был достаточно велик. Нас в этом экзотическом и печальном происшествии должна интересовать его психологическая и социальная сторона. Как мог возникнуть такой психоз, пусть и охвативший явно неискушенных людей? На какой почве? Из опросов пострадавших выяснилось — на почве тщеславия, в поисках известности, кажущейся такой близкой, доступной. Почему доступной? Вследствие эстетической безграмотности и элементарной неосведомленности о том, как создается фильм, что такое выбор исполнителя на роль и т. д.

Второй пример свидетельствует о явлении довольно распространенном — об отсутствии верных критериев оценки фильмов. В газете «Советская культура» была напечатана интересная, дельная статья инструктора Гродненского обкома партии Л. Цыхун о плодотворном опыте работы со зрителем в кинотеатрах города. Я написал автору статьи письмо, в котором поделился соображениями о возможных путях развития инициативы гродненских прокатчиков. Л. Цыхун поблагодарила меня за внимание и одновременно сообщила, что не все положительно оценили ее статью. К письму она приложила записку зрителя, который не решился назвать себя. Письмо развязное. Заканчивалось оно словами: «Смотрите сами «Белые Росы», «Вассу» и прочие «произведения». А мы как-нибудь перебьемся, с отвращением глядя «продукцию массовой буржуазной культуры» с какими-то там Бельмондо, Челентано в главных ролях».

Автор этого письма исходил из наивного предположения, будто кто-то хочет запретить ему смотреть Бельмондо или Челентано. У нас их показывают достаточно широко, и фильмы с их участием делают большие сборы, хотя огорчает то, что первый нередко тратит свой талант на экранные пустяки, а второй допускает безвкусицу. Прав Г. Богемский, который в статье «Феномен Челентано» в «Искусстве кино» рекомендовал знакомить публику с искусством этого актера, в то же время помогая зрителю разобраться в противоречивом характере подобных феноменов.

В продолжение мысли о взаимопереходах социального и эстетического начал в кинообразовании приведу и положительный пример из жизни города Калинина. Учительница И. Успенская, председатель общественного совета клуба друзей кино, с глубоким уважением рассказывает в статье «Волшебный мир кино» о работнике управления кинофикации облисполкома, энтузиасте кинопропаганды С. В. Новожилове. Принцип его работы — не идти на поводу у нетребовательных зрителей. В клубе друзей кино, сообщает И. Успенская, показывают замечательные ленты прошлых лет, такие, как «Иван Грозный» Эйзенштейна, «Идиот» Пырьева, «Люди и звери» Герасимова. Часто идут в киноклубе так называемые «некассовые» фильмы, происходит обмен мнениями.

Постижение кинограмоты здесь есть одновременно и процесс социализации личности. В том же Калинине много лет работает один из виднейших пионеров кинообразования О. А. Баранов. Я не раз бывал на занятиях киноклуба и свидетельствую, что его питомцы толково судили о фильмах, толково — и увлеченно. Знакомство с картинами вело их к осмыслению реальности и себя в ней.

На занятиях киноклубов при кинотеатре «Пролетарий» в Воронеже, при кинотеатре «Прогресс» в Кургане, на ежегодных семинарах киноклубов в городе Пущино Московской области (честь и хвала пущинским организациям, которые взяли на себя такую нелегкую заботу) господствует атмосфера бескорыстного интереса к искусству, желания понять то, что еще непонятно.

Занятия по киноискусству в системе кинообразования вводят зрителей в мир художественных ценностей и через них — в мир ценностей этических, культурных, социальных. От фильма к жизни и от жизни к фильму — таков путь, которым ведет педагог свою аудиторию, помогая каждому глубже познавать на этом пути свои вкусы, художественные интересы, эстетические пристрастия, духовные запросы,— словом, открывать себе и другим самого себя. Открывать — и одновременно расти. Вырабатывать верные идейные, нравственные, художественные критерии. В рецензии В. Барановского в одесской газете на фильм «Чучело» приводится письмо тринадцатилетней девочки, суть которого в следующем: «Зачем надо смотреть то, что мы и так видим в жизни? Когда приходишь в кино, хочется забыться». Процитировав это письмо, режиссер Ролан Быков воскликнул: «Представляете? В тринадцать-то лет? Ей забыться, видите ли, хочется!» Антиэстетическое воспитание ребенка или, точнее, выключение эстетики из сферы нашего воздействия на души приводит не просто к антихудожественному восприятию, но вызывает — пока что поверхностные — асоциальные реакции. А это тревожно.

Эстетическое воспитание — часть социального воспитания. Вдохновение, вызываемое восприятием произведений искусства, сродни вдохновению, вызываемому самой жизнью. Истинное эстетическое воспитание умножает духовную энергию человека для более глубокого ощущения и познания не только искусства.

Общение педагога с киноаудиторией специфично и в методическом, и в психологическом плане. С одной стороны, каждый участник кинофакультатива, кружка, клуба должен сам что-то делать: участвовать в обсуждениях, рецензировать фильмы, подбирать литературу, иллюстративный материал и т. п. Принцип «Я сам!» — один из основополагающих в кинообразовании. Не следует остерегаться темпераментного самовыражения мальчика или девочки во время подготовки занятия или в ходе его... Мы не раз проводили такой эксперимент: прерываем просмотр фильма за одну-две части до конца. В зале зажигается свет. Блиц-задание — сочинить финал в художественной системе данного фильма. Затем просмотр возобновляется. По его окончании сопоставляются предложенные сюжетные решения. Это и забавно, и творчески интересно, и погружает зрителя в мир произведения. Другой эксперимент: каждый выбирает себе персонаж из просмотренного фильма и от имени этого персонажа, в его характере, учитывая его поведение, место в конфликте, составляет текст своеобразного внутреннего монолога. Развивается воображение, тренируется память, обостряется восприятие произведения. Вместе с тем непременно должны воспитываться культура об-

щения, внимание к чужому мнению, умение доказывать свое суждение и убедительно спорить. Именно это условие не приводит к воспитанию эгоцентриков, любующихся собой, своими поверхностными знаниями и выставляющих их напоказ.

И еще одна принципиальная сторона кинопедагогики и нашей культурно-просветительной работы: изучение кинематографа в системе искусств. Живопись, музыка, театр, литература — наши непременные союзники. Знакомя аудиторию с «десятой музой», мы вводим ее в семью искусств, раскрываем их родство, связи, взаимодействия. Наша методика исключает практику, когда школьник вместо чтения литературного произведения смотрит его телевизионную или кинематографическую версию, когда на уроках литературы экранизации используются только как иллюстрации.

В ряде кинофакультативов реализуется так называемая система блоков. Блок состоит из просмотра фильма, посещения выставки, концерта, чтения литературного произведения. Для занятия, посвященного Чюрленису, в московской школе № 91 было специально подготовлено помещение. На стенах — репродукции картин Чюрлениса, звучат его музыкальные произведения, демонстрируется документальный фильм о нем. Все органично, совыразимо.

Итак, основные направления кинопедагогической мысли и практики — воспитание эмоционального восприятия, эстетической культуры, чувства прекрасного, художественного вкуса; включение в социальную практику; формирование культуры общения в коллективе на основе раскрытия каждой индивидуальности; познание кино в системе искусств, в контексте культуры. Эта целостная методика постоянно обогащается практикой.

Мы не стремимся воспитывать миллионы киноведов. Мы хотим способствовать просвещению кинозрителей, особенно молодых, мы стремимся к тому, чтобы подлинное искусство стало достоянием самой широкой аудитории.

Чего мы стараемся не делать, считая это ошибочным?

Мы стараемся:

не перегружать слушателей информацией, не готовить из них эрудитов-начетчиков;

не повторять ошибок литературного образования в школе, не «прорабатывать» произведения экрана, не губить дело бездушной риторикой, формализмом, обезличкой;

не отвлекать учащихся от повседневной работы, от трудового воспитания, от стремления стать умельцами, овладевать производственными профессиями, раскрывая, что познание искусства — это, как сказал о чтении А. Аникст, «труд и творчество».

На всем, что связано с эстетическим воспитанием, должен лежать отпечаток... как бы его назвать? Отпечаток легендарности. Познание даже самых простых фактов должно быть овеяно романтикой. Поделюсь одним воспоминанием. Литературу в школе, где я учился, преподавал Василий Васильевич Домбровский. Это был рыжий молодой человек с толстыми губами, крупным носом, полным лицом. Но когда он нам читал вслух Блока или Маяковского, мы замирали от счастья и удивления. Он вводил нас в мир поэзии, увлекал ею, и его чтение стихов для меня до сих пор — эталон артистичности. Учитель рисования, художник Сергей Николаевич Авилов, в то время как мы выполняли обязательные задания — срисовывали скульптурные изображения, — рассказывал о том, как в древние времена возникла у людей потребность в искусстве, о том, как, например, были нанесены первые штрихи на глиняный сосуд. Я и теперь могу воспроизвести этот захватывающий рассказ.

И сейчас в школах Москвы, Ленинграда, Алма-Аты, Таллина, Калинина, Кургана я с завистью наблюдаю, как талантливо ведут занятия по кино современные педагоги, как буквально завораживают воображение, например, беседы в киноклубе в Воронеже. Все эти островки удач — стимулы для дальнейшего развития того, что мы обозначаем суховатым словом «кинообразование».

В заключение возвращаюсь к названию статьи. Дело в том, что искусство не существует само по себе. Оно становится искусством, обретая талантливого зрителя, читателя, слушателя. Да, талантливого. Ибо для бездарного зрителя кино как искусство еще не появилось на свет. Быть зрителем — это не просто. Восприятие экранного произведения требует и знаний, и умения, и способностей. Давать киноаудитории знания, помогать ей обрести умение, развивать ее творческие способности и есть задача кинообразования.

Именно из этого и исходит редакция журнала, желая всемерно способствовать осмыслению, обогащению и пропаганде опыта эстетического воспитания средствами киноискусства.

ОТ РЕДАКЦИИ

Публикуя статью И. Вайсфельда, мы надеемся, что она найдет отклик у энтузиастов кинообразования, у всех, кто участвует в важном деле эстетического воспитания зрителей средствами экранного искусства. Здесь много проблем — и основных теоретических, методологических, очерченных И. Вайсфельдом, и новых, каждодневно выдвигаемых практикой. Все они нуждаются в коллективном обсуждении, а дальнейшие успехи кинообразования в решающей степени зависят от систематического обмена опытом, от преодоления разобщенности очагов кинопросветительской деятельности.

Так, например, в нашей стране — сотни киноклубов и кружков любителей «десятой музы». О самых крупных из них упомянул И. Вайсфельд. Между тем и многие другие работают интересно, самобытно, на основе оригинальных и оправдавших себя на практике методик. Однако ни клубы, ни кружки (ни фактически другие — и уже сложившиеся, и только рождающиеся формы киноэстетического самообразования) не объединены пока в единую «кровеносную систему». А киноклубное движение с каждым годом ширится и все настоятельнее требует создания организационной структуры и научно-методического центра, подобного Совету по кинообразованию в школе и вузе Союза кинематографистов СССР.

Мы сейчас заговорили о клубах и кружках любителей кино не потому, что они заслуживают какого-либо предпочтения. Отнюдь: все формы кинопросветительской деятельности порождены самой жизнью, отвечают разнообразным запросам массовой аудитории и требуют равного внимания, поддержки, помощи. Однако мы надеемся на то, что руководители и члены киноклубов будут сотрудничать с нашим журналом особенно активно, потому что они за многие годы работы накопили большой опыт, который интересен и полезен всем, кто причастен к эстетическому воспитанию зрителей, особенно молодых, средствами «важнейшего из искусств».

Разумеется, мы рассчитываем и на всех тех, кому в первую очередь адресованы материалы рубрики «Теория, история, эстетическое воспитание».

Воспитание искусством

С пленума СК СССР

Сегодня, когда повсеместно в нашей стране проходит школьная реформа, кино, адресованное детям, подросткам и юношеству, приобретает чрезвычайно важное общегосударственное значение. И закономерно, что вопросы развития детского кинематографа оказались в центре внимания пленума Союза кинематографистов СССР, обсудившего результаты работы за время, прошедшее после опубликования постановления ЦК КПСС «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков». Было отмечено, что появились фильмы, получившие широкий общественный резонанс. Среди них надо назвать прежде всего картины «Пацаны» Д. Асановой и «Чучело». Р. Быкова. Но общее состояние фильмопроизводства для детей и подростков все еще продолжает оставаться неудовлетворительным. В чем же причины этого? К ним можно отнести три главные: режиссерские кадры, сценарный портфель студий и прокат.

Пока все еще не оправдываются надежды, что в кино для детей придут крупные драматурги и режиссеры. Кинематограф для детского зрителя по-прежнему остается преимущественно в руках дебютантов. Это дает приток свежих сил, но отсутствие высокопрофессиональной режиссуры не привлекает известных детских писателей, что, несомненно, отражается на идейно-художественном качестве фильмов. В сценарных портфелях киностудий, как правило, немало случайных имен сценаристов, чьи работы, при всей внешней актуальности проблематики, не подкрепляются высокими литературными достоинствами, глубоким и самобытным знанием жизни, умением ответить на вопросы, волнующие школьную и юношескую аудиторию. В поисках ответов на насущные вопросы жизни, в стремлении шире и глубже познать действительность, увидеть образцы для подражания подростки все чаще проникают на картины «для взрослых». Но при этом далеко не всегда получают то, что необходимо для формирования личности.

Существенны и недостатки кинопроката детских фильмов. Явно недостаточно еще используется золотой фонд нашего киноискусства для детей, ленты киносерии «ЖЗЛ», добротные экранизации классики отечественной литературы. Мало пропагандируются достижения советского многонационального кинематографа.

На обсуждении в Союзе кинематографистов СССР особое внимание было обращено на недостатки тематического репертуарного планирования на Центральной студии детских и юношеских фильмов имени Горького, на отсутствие точного возрастного адреса фильмов, на настоятельную необходимость превращения этой студии в подлинный центр детской кинематографии. Были внесены предложения о создании на всех крупных студиях страны специальных объединений детских фильмов, о планомерном проведе-

нии сценарных конкурсов. Высказывались предложения об организации специальной телепередачи о фильмах для детей, а в рамках учебной программы — цикла уроков по кинообразованию.

Пленум еще раз подчеркнул, что кинематограф для детей — важнейшая составляющая сегодняшнего кинопроцесса и повышение художнического авторитета этого корпуса фильмов — проблема чрезвычайной важности.

Заботой о развитии киноискусства для детей и юношества были проникнуты выступления режиссеров Р. Быкова, В. Курчевского, сценариста А. Александрова, одного из руководителей кинопроката А. Суздалева, с которыми мы и знакомим сегодня наших читателей.

Начиная с мультипликации

В. Курчевский,
режиссер мультипликационного кино

Вот уже тридцать лет я работаю с детьми и для детей. Сначала создавал промышленные игрушки, затем преподавал в школе рисование. Занимался детскими рисунками на Центральном телевидении. Иллюстрировал детские книжки.

За эти тридцать лет дети изменились. Социологи утверждают, что сегодня самый активный процесс воспитания ребенка заканчивается к пяти годам. Совсем недавно считалось, что это происходит лишь к восьми годам. Какая масса информации обрушивается сегодня на ребенка! Его окружают разнообразнейшие игрушки, книжки, проигрыватели, телевидение, радио и т. д. Здесь мне хотелось бы привести цитату из книги К. И. Чуковского «От двух до пяти»: «На ребенка ежедневно обрушивается такое количество путаных, отрывочных знаний, что не будь у него этой благой тяги к преодолению хаоса, он еще до пятилетнего возраста сошел бы с ума...»

Значит, у ребенка есть способность отбора. Думаю, что такой дар избирательности должен быть и у профессионального художника. Художник должен отбирать из окружающего мира самое нужное, самое главное. И здесь я невольно хочу поставить знак равенства между художником и ребенком. Во всяком случае, чем-то они схожи.

Ведь все дети талантливы. Они лепят, рисуют (хорошо или плохо, но рисуют), они знают массу стихотворений, они ритмичны, все они танцуют, у них творческий темперамент. Ребенок ощущает счастье творчества, и чтобы с годами не исчезало это ценнейшее в человеке качество, подаренное ему природой, необходимо беречь его и развивать, закреплять способность к фантазированию, к удивлению — и через это удивление — к познанию окружающего мира. В этом видится мне задача мультипликационного кино.

Может быть, я очень уж высоко замахнулся, взвалив на наши мультипликационные плечи непосильную задачу. Но ведь у нас существуют такие фильмы. Их можно считать мультипликационной классикой. Уже вошли в золотой фонд советской и мировой мультипликации картины Федора Хитрука, Романа Качанова и других наших мастеров.

Когда не было еще ни телевидения, ни других средств массовой информа-

ции, детей водили во МХАТ на «Синюю птицу». Нет, наверное, ни одного москвича, у которого в памяти не остался бы этот прекрасный спектакль. С него начинался отсчет настоящего искусства, это было заложено с детства.

Наверное, я не пошел бы в мультипликацию, если бы когда-то давно, в 1935 году, не увидел совершенно фантастическое зрелище. Тогда привезли несколько фильмов Диснея — «Три поросенка», «Забавные пингвины» и «Микки Маус». Это осталось с детства. У прекрасного итальянского писателя Джанни Родари есть книжка, которая называется «Грамматика фантазии», где он пишет о том, что ребенок настолько талантлив от природы, что с ним можно делать все, — можно писать книгу, сочинять, философствовать. Он пишет, что воображение не есть привилегия немногих выдающихся индивидов, им наделены все дети. Родари ссылается на нашего советского ученого Выготского, который, занимаясь психологией маленького ребенка, утверждает эту мысль.

Наше искусство, искусство мультипликации, должно контактировать с ребенком, это разговор на равных. Если ребенок поверит в правду нашего придуманного мира, значит, мы будем разговаривать с ним на одном языке.

Сейчас заботливые родители двухлетнего ребенка усаживают смотреть «Спокойной ночи, малыши», где показывают наши фильмы. Ребенок знакомится с понятием драматургии, заключенной в образах героев и их поступках, прислушивается к музыке, воспринимает свет, цвет, ритм. И получает первые уроки сопоставления добра и зла.

Наши ленты несут много информации, это самые первые основы эстетических и нравственных понятий. Первые и, как правило, очень стойкие.

Как известно, между ребенком и нами, занимающимися искусством для детей, есть посредники — родители, воспитатели, учителя. И через них малыш получает информацию о внешнем мире. Они первые дают оценку предметам и явлениям, говорят, что хорошо и что плохо. И подчас они стараются, чтобы человек будущего походил на них, брал все лучшее от них.

Нам сегодня просто необходимо так называемое семейное кино. Семейное кино — это когда фильм могут смотреть вместе и взрослые и дети. У нас есть такой опыт — «семейный» кинотеатр «Баррикады» в Москве. И хорошо, если бы и в других кинозалах перед сеансом выступали создатели фильма или педагоги, которые занимаются проблемами эстетического воспитания. Мне думается, что подобные семейные просмотры могут принести большую пользу. Здесь можно было бы откровенно поговорить об увиденном. Ведь родители в воскресные дни обычно не спешат. И такой контакт был бы очень важен для подлинного восприятия искусства.

Хочу сказать еще о необходимости поиска и утверждения на экране положительных героев. Тех, в которых ребята начинают играть. Это, скажем, Чебурашка: не каждое десятилетие отмечено находкой такого героя. Можно вспомнить и Буратино, и Винни-Пуха, героев из лент «38 попугаев», «Ну, погоди!», «Осторожно, обезьяна!», «Каникулы в Простоквашино». Главное, чтобы героям была присуща доброта, которая требует усилия души, внимания, доброта отношений между людьми, доброта сострадания. Она начинается с любви к человеку, к природе, к родине, с правильного отношения к понятиям «общее» и «свое». Все это закладывает в малыше основы воспитания высоких чувств гражданственности и патриотизма.

Подросток и общество

А. Александров,
сценарист

У детского кино много проблем, которые, нам абсолютно ясно, не сразу решатся, как бы мы хорошо их ни понимали. Но думаю, что сегодня главная из них — проблема воспитания подростков, состояния духа, если можно так выразиться, вступающего в жизнь поколения. И мне хотелось бы обратиться не только к профессиональным делам, но к делам общественным. А уже через их призму взглянуть и на нашу профессию. Все мы понимаем, что теперешний подросток совсем другой, нежели он был десять, а тем боле двадцать лет назад. Не говорю, лучше ли, хуже — он другой. Все мы присматриваемся к нему, гадаем, что стоит за его поступками, пытаемся его понять. Во многом он выигрывает перед нами, бывшими подростками, но что-то и потерял, вернее, не обрел. Что именно? Попытаемся разобраться. Если я и буду сравнивать современного подростка с прежним, то, конечно же, прежде всего с подростками моего поколения и, если говорю о поколении, то это не означает, что я имею в виду буквально всех индивидов, нет. Я скажу об основной, как мне кажется, тенденции.

Рискну утверждать, что все новое, как хорошее, так и плохое, зарождается сегодня именно в подростковой среде. Есть, безусловно, и обратная связь: все, что происходит в обществе, более всего влияет на эту подвижную среду. Так что ответ на вопрос, какие они, сегодняшние подростки, сокрыт и в том, какое теперь наше общество — со всеми его плюсами и минусами, со всей диалектикой его сложного развития.

Мне кажется, что на подростках ныне сказывается некоторая пассивность части общества. Я отнюдь не хочу сказать, что общество не развивалось или стояло на месте. Нет, общественные отношения развивались по восходящей, возводились новые заводы, строились дороги, осваивались новые месторождения. Но ведь были и другие явления, о которых сегодня говорится со всей прямотой в партийных документах. И вот тут-то, как мне кажется, нашему искусству не хватало обличительной страстности. Может быть, в том виновата наша тяга к благополучию? Ощущение благополучия во всем и создает предпосылки к бесконфликтности. Ведь где страсть, там непременно конфликт, а где ее нет, конфликт затухает. Однако я уверен, что в любом развивающемся обществе есть порой глубоко скрытые противоречия. Есть они и сейчас — в конкретной исторической обстановке развитого социализма. При всех его реальных преимуществах — он лишь этап на пути к коммунистическому обществу.

Если мы задумаемся о духовном развитии подростка, то, как ни странно на первый взгляд покажется, сегодня мы должны будем прежде всего обратиться к экономике. Экономика, производственные отношения всегда оказывали сильное влияние на жизнь общества. Сейчас, что греха таить, мы, люди искусства, зачастую относимся к экономике еще потребительски, рассуждаем о ней как обыватели, далеко не всегда осознавая, что требование перестройки экономического мышления относится и к нашему делу, которому мы служим. А между тем назрел великий перелом в нашей экономике. Мы не можем идти дальше, работая по-прежнему. Если говорить по-научному, мы должны перейти от экстенсивного

развития экономики ко всемерной интенсификации, что подчеркивается во многих партийных документах. И в этой ситуации на первое место, думается, выходит человек, его человеческий, нравственный потенциал. И прежде всего человек молодой. Вот тут мы и подходим к вопросу: а какой он, современный подросток, юноша? Многие наши подростки, я не боюсь это сказать, воспитаны без привычки к труду, в некотором даже к нему презрении. Почему это произошло? Вероятно, потому, что мы не так, как надо, ориентировали подростка.

Ведь жизнь родителей проходит на глазах у детей. Даже если они не видят своих родителей на рабочем месте, все равно отношение к работе пронизывает всю жизнь человека, в том числе и семейную. Если родители симулируют трудовую деятельность, то это ударяет по обществу в целом не только в материальном смысле, но и в моральном — бьет по ребенку, которого они воспитывают. Надо сказать, что и школа в последние годы растеряла традиции трудового воспитания. Непрестижность физического труда породила соответствующее к нему отношение. Стали забывать, что человек, развиваясь, проходит через все стадии. И стадии физического труда, труда ручного, совершенно необходимы, чтобы вырос полноценный человек. Я подразумеваю под полноценным человеком — человека труда, мастера, достигшего совершенства в какой-либо области, отдающего все силы свои, ум, умение работе. И недаром именно сейчас, когда идет школьная реформа, одним из ключевых становится вопрос о трудовом воспитании.

Надо сказать, иждивенчество, затянувшаяся социальная инфантильность подростков, которые стали заметными в последнее десятилетие, накопляться начали, безусловно, ранее. Хотя еще с нашим поколением все было иначе — и общество было беднее, и каждая семья в отдельности. Элементарные жизненные блага приходили только как результат упорного труда, тогда как сейчас они приходят к подростку зачастую как бы сами собой. В наше детство еще долетали отзвуки войны, мобилизовавшей народ на подвижнический труд, и это заложило нравственные основы жизни последующих поколений.

Теперь, на мой взгляд, решающую роль в деле воспитания подростка, переоценки ценностей, конечно же, должна сыграть школьная реформа. Правда, она рассчитана не на один год, а изменения в психологии, курс на новые ценности нужны сейчас, немедленно.

Я вот говорю — новые ценности. Но какие же они — новые? Труд всегда был основой основ жизни. Вспомните Льва Николаевича Толстого, который сам тачал себе сапоги, пахал, вообще много занимался хозяйством. Спросите сейчас подростка, зачем это нужно было великому писателю, и можете услышать: «Дурью маялся!» А это была прежде всего потребность духа, потребность души высокой, возвышенной. Мы, люди искусства, обязаны возродить эту потребность в человеке.

К нашему великому счастью, искусство влияет на мир, на юные души в особенности. Примеров тому тьма. Давайте вспомним, что тургеневские героини создали в русском обществе тип женщины, создали те нравственные идеалы, на которые ориентировались поколения. А ведь кто запоем читал Тургенева? В основном молодежь, в большинстве своем русские девушки-подростки. Так что можно смело сказать, что на определенном этапе Тургенев своей художественной прозой выполнял и социальную задачу, от него зависело духовное развитие общества.

Сейчас много говорят о проблеме «трудных» подростков. О них снимается не так уж мало фильмов. Вот со-

всем недавние: «Пацаны» Клепикова и Асановой, «Оглянись» Володарского и Манасаровой, «Соучастники» Шпеера и Туманян и уж, конечно, фильм Железникова и Быкова «Чучело». Лицо современного кинематографа о подростках — это именно такие фильмы. Но нельзя думать, что трудные подростки — это только лишь частность. Это — тенденция. Раньше мы думали, что трудные подростки вырастают от плохой жизни, в неблагополучных семьях. Или в крайнем случае в семьях чересчур благополучных, от противного, что ли. А сколько теперь таких подростков в семьях самых обыкновенных, с приличным достатком и даже благоприятным на первый взгляд нравственным климатом в семье? Но такие ли они благополучные, эти семьи? Наверное, нет. Наверное, вирус тунеядства, снисходительности к пьянству, иждивенческого отношения к жизни поразил эти семьи, и он неминуемо сказался на подростках, выразился в более острых формах, присущих их возрасту.

Ведь чем опасно тунеядство, кроме того, что оно приносит материальный ущерб обществу? Тунеядство — это болезнь, от корня которой произрастает целый куст пороков. Прежде всего ложь, демагогия, потому что тунеядство старается себя оправдать. Оправдать чем? Видимостью работы. Подменой настоящего ложным. Тунеядство — это себялюбие, это беспринципность, тунеядство может стать и предательством.

Мы не должны закрывать глаза на то, что трудных подростков у нас стало больше. Мы должны бороться с этим. Однако наивно было бы думать, что если мы покажем радость созидательного труда на пользу общества, то все проблемы сразу решатся. Человека, привыкшего «сачковать», этим мы к труду не вернем. А вот если мы покажем, к какому нравственному падению может привести иждивенческое отношение к жизни, — это, возможно, чему-нибудь и научит.

Мне кажется, фильм «Чучело» не в прямую, не в лоб поднимает именно эти проблемы. Он говорит нам о том, к каким последствиям может привести иждивенческое отношение к жизни. Это прежде всего падение нравственного климата в коллективе, в данном случае в коллективе подростков. Многие противники этого фильма говорят об излишней жестокости подростков, а между тем, на мой взгляд, в нем тенденция уловлена как раз очень точно, только заострена художником, художником страстным. Потом, что такое жестокость этого небольшого коллектива? Она имеет те социальные корни, о которых я говорил. Презрение к труду рождает иные способы существования в обществе. В иных случаях подобная коллективная жестокость может перерасти и в бандитизм. А корень бандитизма опять же в тунеядстве.

Может быть, на фоне всего общества проблема не так остра, но тем не менее она существует, и глаза на нее не надо закрывать.

Проблемы проката

А. Суздалев,
первый заместитель начальника Главного управления кинофикации и кинопроката Госкино СССР

Что сделано прокатом за три года после выхода постановления Центрального Комитета партии «Об улучшении производства и показа кинофильмов для детей и подростков»?

В первую очередь мы планировали развитие сети детских и школьных кинотеатров. За это время она выросла

до 445 кинотеатров. Значительна и сеть школьных киноустановок — около 9 тысяч. Ежегодно проводится около 8 миллионов специальных детских сеансов в системе Госкино СССР. В течение года на детских киносеансах бывает около 700 миллионов зрителей, не говоря уже о том, что дети ходят на взрослые сеансы, — это огромная аудитория.

Растут тиражи фильмов. Если в 1980 году средний тираж детских фильмов был 483 копии, то по итогам 1983 года — 600 копий. Вдвое за три года увеличился тираж альманахов «Звездочка», «Ералаш», «Хочу все знать». За эти три года более двадцати полнометражных художественных фильмов высокого уровня получили вторую жизнь после восстановления и повторной печати.

Возникли новые мероприятия для юных зрителей: появились всесоюзные фестивали «Сказка», «Гордая профессия моя». Лучше стали организовываться всесоюзные недели фильмов для детей, кинофестивали «Здравствуй, школа». Возобновлено проведение смотра-конкурса детских кинотеатров и школьных киноустановок. Возникло ценное начинание — создание дирекций школьных кинотеатров для координации работы школьных киноустановок.

Для нас, прокатчиков, главная и основная проблема — проблема репертуарного планирования, качества репертуара и учета возрастных особенностей школьников. Это вплотную связано с широким распространением кинообразования, киновоспитания, приобщения детей к киноискусству.

Мы чувствуем, что с каждым годом зритель молодеет, и надо думать о молодом зрителе, начиная не только со школьной скамьи, но с детского сада, со старших его групп. Кстати, сегодня многие кинотеатры организуют сеансы для воспитанников детсадов в то время, когда школьники занимаются. Я видел, как воспитатели приводили детей старших групп для просмотра фильмов.

Проблема приобщения детей к искусству не может быть решена нами, кинопрокатом, сегодня в полном объеме. Правда, в ближайшее время мы будем давать программы по кинообразованию для киноклубов и кинолекториев. Но думаю, что без Министерства просвещения СССР эту проблему в целом не решить. Здесь нужна координация усилий всех организаций, ведомств и творческих работников.

Сегодня, после введения школьной реформы, эта связь — кинотеатр и школа, кинотеатр и ПТУ — приобретает особое значение. И мы должны понимать, что надеяться на большой рост детских специализированных театров, где будет проводиться работа с детьми, мы в ближайшие годы не можем, ибо капитальное строительство идет медленными темпами.

Правда, и здесь постановление ЦК партии о детском кинематографе оказывает нам помощь. За счет капиталовложений будут строиться 50 кинотеатров. В основном они будут для взрослых, но надеюсь, что один из залов в таких многозальных кинотеатрах будет отдаваться подрастающему поколению.

Я говорю об этом, чтобы подчеркнуть: сегодня надо думать о перенесении центра тяжести нашей работы непосредственно в школу. Ведь идейному, нравственному и эстетическому развитию подрастающего поколения необходимо уделять не меньше внимания, чем обучению основам наук. Нам надо по-настоящему использовать наши школьные киноустановки. Именно в школе с помощью кинематографа мы можем знакомить детей и подростков с другими видами искусства. Сеанс, проводимый в школе один-два раза в неделю, должен быть не просто показом фильма, а хорошо продуманным

и организованным мероприятием, цель которого — приобщение наших ребят к подлинному искусству.

Хороший фильм высокого идейно-художественного уровня открывает большие возможности для успешной работы кинофикации, кинопроката. Вот, к примеру, два детских фильма — «Чучело» и «Пацаны». Какая огромная работа была проведена в киносети! В результате картину «Пацаны» в областях и республиках уже посмотрело 24 миллиона зрителей. Показатели кинопроката по «Чучелу» тоже высокие.

Постановление партии направлено на улучшение как производства, так и показа кинофильмов для детей и подростков. Я думаю, что проблемы детского кино— общие у творческих работников и проката. И решать нам их необходимо вместе.

Герой нашего времени

Р. Быков,
режиссер

После завершения картины «Чучело» работы почему-то стало не меньше, а больше. И я этим счастлив.

Я побывал уже в нескольких республиках, в десятках городов, встречался со зрителями — с педагогами, учеными Академии педагогических наук, с партийными и комсомольскими работниками, со школьниками всех возрастов, беседовал с тремя тысячами руководителей комсомольских организаций средних школ, принял участие в дискуссиях по картине. И оказалось, что все это имеет прямое отношение к нашему сегодняшнему разговору — об усилиях по претворению в жизнь постановления партии о детском кино и всех партийных документов, страстных, взволнованных, которые посвящены воспитанию подрастающего поколения.

Сегодня воспитанию чувств детей и подростков мы должны придавать не меньшее значение, чем постижению ими основ наук. Для нас, кинематографистов, невиданной важности стала проблема воспитания, формирования юной личности. Само появление таких фильмов, как «Пацаны» и «Чучело», показательно.

В стране произошел невиданный сдвиг общественного сознания. Когда я в 1951 году начал работать в театре, то приход учителей на театральный спектакль зачастую был на три четверти его гибелью. Учителя говорили громко, чуть ли не от имени государства, говорили в приказном порядке, понимая театр как что-то вроде внеклассного чтения, иллюстрировавшего педагогические приложения школы.

С того времени прошло много лет. Наконец-то мы договорились, что искусство для детей находится на территории искусства! Качественный сдвиг произошел именно сейчас. Я был поражен, когда учителя страстно защищали картину «Чучело», а ведь выход ее зависел во многом от учителей.

Один крупный социолог, посмотрев картину, сказал, что ее никогда не пропустит на экран министр просвещения СССР. А именно он стал самым серьезным сторонником картины. Такими же последовательными оказались ЦК ВЛКСМ, Академия педагогических наук.

Картина «Чучело» словно бросила меня в объятия кинопрокатчиков. В каком бы городе я ни был, общение с этими людьми оказывалось для меня желанным.

Все изменилось в корне, давно все изменилось и в прокате. Сколько же

делается для пропаганды нашего кино! Какая это огромная сеть! Какая огромная армия занимается взаимоотношениями кино и зрителя!

Да, детский кинематограф интересует всю страну, и я понял, как нужен наш труд. Проблемы молодежи стоят сегодня остро, и очень нужны фильмы, которые действительно воспитывают, а значит, необходимы положительные герои, способные быть примером нравственности, гражданственности, патриотизма.

Я хочу привести несколько выдержек из детских писем, которые я получил в ответ на «Чучело». Я понял: когда заинтересованно спрашиваешь — тебе отвечают. И из этих тысяч писем я хочу со временем сделать книгу.

Я выбрал письма, в которых выражена влюбленность в героиню. А ведь для искусства, в том числе искусства кино, это качество важнейшее: влюбились в героя или нет? Через интимные уголки души идеал входит в сердце. И страшно важно, чтобы влюблялись в существо благородное, глубоко верящее в идеал.

Вот одно из писем: «Я учусь в 9-м классе. У нас нет «чучела». Мне жаль, что мне уже 15 лет, жаль, потому что «чучело» можно было встретить давно. Может быть, я псих (простите), но я плакал над фильмом «Автомобиль, скрипка и собака Клякса» и над «Чучелом». Над «Автомобилем» слезы только грустные — уж не знаю, как объяснить, а над «Чучелом» и горькие. Да, горько, что Лену все унижали. И мне почему-то жаль всех — жаль Диму — ведь он отбил двух собак, и ему тоже было трудно. Жаль Шмакову, она такая одинокая и такая глупая. Жаль Миронову, она тоже пытается бороться с несправедливостью. Жаль девочку, которая сидит и горько плачет у играющего магнитофона...»

Еще одно письмо: «Пишет вам курсант Дальневосточного Тихоокеанского института рыбной промышленности и хозяйства Колосов. Побудило меня написать то, что вот уже третий раз смотрю ваш фильм «Чучело». За все свои 19 лет я посмотрел много фильмов. Это «Судьба человека», «Летят журавли», «Белорусский вокзал». Фильмы замечательные, но фильмы о том времени, которое мое поколение знает лишь из рассказов. А тут появился фильм о сегодняшнем дне, о нашей жизни.

Это даже не фильм, это вопль человеческой души. «Люди, стойте, остановитесь. Что же мы делаем!» Он рассказывает о жестокости и мещанстве и, конечно, о той хрустальной чистоте, которую мы должны нести всю жизнь, крепко-крепко прижав к груди, чтобы не разбить ее и не потерять где-то... Лена еще будет смеяться, она, конечно же, еще полюбит в жизни. Я так хочу найти это сокровище, чтобы никогда не разомкнуть стиснутых рук. Даже не знаю, как отблагодарить вас. Крепко, по-мужски, жму вашу руку».

Речь идет вот о чем. Что мы воспитываем и как воспитываем? Что значит воспитание сегодняшнего гражданина? Что значит воспитание труженика? Что значит воспитание воина? А нам нужно воспитывать и воинов, потому как есть, что защищать.

Есть такая тенденция: если, возможно, придется воевать, то давайте приучать ребят стрелять, драться, скакать на лошадях. Ведь нужны сильные люди, и надо воспитывать силу. Верно, силу надо воспитывать. Но физическую силу воспитывает физкультура. Посмотрев же фильм, человек не станет сильнее физически. Можно пропагандировать спорт. В общем, это дело полезное. Но это занятие другого рода, не искусства.

Кто здорово воевал на той большой войне, которая закончилась сорок лет тому назад и свидетелем которой я был? Те, кто любил играть в казаков-

разбойников? Те, которые любили приключенческие фильмы? Вовсе нет.

Во-первых, оказалось, что война — это прежде всего ратный труд, и хорошо воевать смогли те, кто привык трудиться. Во-вторых, оказалось, что война — проверка нравственности, и воевать хорошо мог тот, кто любил Родину, кто нравствен и добр. Что такое сегодня, как мы все время говорим, фильм на морально-нравственную тему? И может ли быть фильм для детей на какую-то другую тему? Не может.

Я считаю, что героиня, в которую влюбляются за то, что она чиста, горда и благородна, нам нужна. Это герой нашего времени.

Расскажу, как я искал актрису. Она была в списке 334-я. А я посмотрел несколько тысяч человек. Я посмотрел и ее, но не узнал. Прошел мимо. Я искал девочку с наивными глазами. Я смотрел тысячу за тысячей. Оказалось, что девочек с наивными глазами мало. И они разные, эти наивные глаза. Они могут быть болезненными, а могут и хитрить.

Я понимал, что стою перед необходимостью сделать открытие в социальной психологии и ответить на вопрос: каково же лицо, характер, основная черта характера человека, верующего в идеалы. Я видел, что на Западе решили этот вопрос проще. У них герой, верующий в идеалы, — сумасшедший, потому что только безумец может верить в их идеалы.

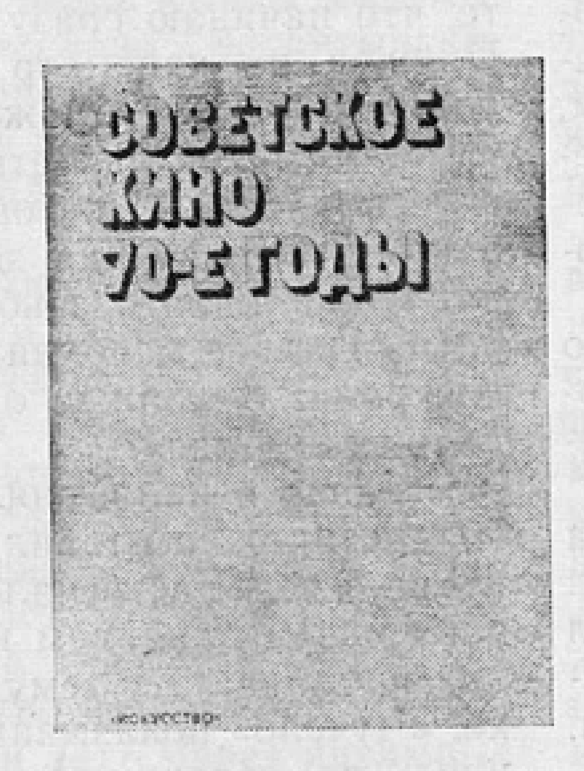
И когда я вернулся к характеру героини, я понял, что это должно быть волевое лицо. А Кристина — это девочка, у которой лицо даже слишком волевое — я еще острил, что ей надо слонами командовать, а не играть жертву. Поставив семнадцать тысяч опытов, я понял, что только волевое существо может выдержать атаку обывателя на идеал. Итак, в картине начала жить идея воли добра.

У меня лежат пачки любовных писем, адресованных именно Кристине. Ей писали девятнадцатилетние, пятнадцатилетние, семнадцатилетние. Есть письмо из Пензы. Это письмо от учащегося ПТУ, то есть одного из тех, к кому относится эта картина: «Извините, что начинаю сразу без вступлений. Пришел на просмотр фильма «Чучело», мне 16 лет. Можете считать, что вы помогли преодолеть барьер трусости и подлости в любой ситуации еще одному человеку на земле. Это правда! И еще одна просьба: напишите обратный адрес исполнительницы главной роли. Я должен отблагодарить ее так же, как вас».

Я давно в кино, снялся более чем в 90 картинах, поставил сам с десяток, но никогда не встречался с таким оглушительным влиянием картины: в школах пишут на эту тему сочинения, стихи. «Чучело» показывают на конференциях, на педагогических советах.

Но картина столкнулась и с непониманием. Как сказал один доктор педагогических наук: «Она для меня тест педагогической дееспособности учителя, может он проводить школьную программу или нет». Говорят, что картина слишком жестокая, что она чернит школу. Но не надо становиться в позицию туриста, который может смотреть направо, если ему не хочется смотреть налево; не надо становиться на позицию директора школы, который создает только видимость порядка, только улыбается, улыбается, говорит: «Здравствуйте» и стоит под надписью «Добро пожаловать». Надо думать о душах наших детей всерьез. Нам кажется, если мы проведем мероприятия «по духовности» и мероприятия «по труду», то люди вырастут духовно и приучатся трудиться. Но воспитание искусством — это не мероприятие, а сложный процесс, помогающий нам общаться с детьми, видеть в них наше будущее.

Советское кино. 70-е годы. Основные тенденции развития. М., «Искусство», 1984



издано о кинематографе



В самом названии этой книги, при его академической строгости, есть нечто дерзкое. Шутка ли, не выдерживая дистанции времени, собрать под обложкой из целлофанированного картона опыт обретений, потерь, поисков, нажитый советским кино в 70-е годы! Среди многих серьезных, ярких, полезных изданий, подготовленных на нашей памяти Всесоюзным научно-исследовательским институтом киноискусства Госкино СССР в содружестве с издательством «Искусство», эта коллективная монография представляется мне по-особому принципиальной. Правда, принципиальное еще не означает удавшееся вполне. Доведись мне «побеседовать» с авторами сборника по принципу заметок на полях, я не поручился бы за балансировку согласий и несогласий с ними в оценках многих фильмов, и кто знает, какого бы накала достигли мои отрицательные эмоции, навеянные чтением общих мест, робко нейтральных выводов иных страниц и глав.

Однако вовсе не дружеские чувства к авторам и редакторам издания, среди которых мои учителя, товарищи, уважаемые коллеги, удерживают от предъявления счета по отдельным вопросам, подчас даже серьезным. Меня занимает, поглощает в данном случае во-

прос вопросов: как сохранить, как обеспечить рост и цветение столь нужного начинания на поприще нашего киноведения, как обогатить, превратить в плодоносную систему такие вот попытки рассмотрения этапов кинопроцесса, еще не отстоявшихся, не отдалившихся в историю? Я мог бы, дабы не мучать себя и других подобными вопросами, заслоняться цитатами из книги «Советское кино. 70-е годы», напомнить о целях, поставленных ее создателями. Но рискну предположить, что пафос их намерений точнее, нежели элегантная аннотация, помещенная на титульной странице, передает знаменитое Бонапартово правило: «Ввяжемся в бой, а там — посмотрим!»

Действительно, такой сборник невозможно получить путем «вызревания». Человеку, мало-мальски знакомому с нашей редакционно-издательской технологией, ясно, что для этого понадобилось бы не четыре (все-таки четыре!) года после завершения 70-х, а доброе десятилетие в лучшем случае, при благоприятствующих условиях. Ведь «Советское кино. 70-е годы» — не достопамятные «Экраны». Намерение куда серьезнее: рассмотреть целое десятилетие кинопроцесса, как своеобразное явление, несомненно обладающее внутренней структурой, неповторимым смыслом.

Чем внимательнее читаешь сборник, тем сильнее ощущаешь жар работы над ним. Главы книги не просто выстраиваются чередой по темам и проблемам. Нет, словно бы в особом видоискателе меняются ракурс, дистанция рассмотрения явления, вынесенного в заглавие.

Публицистические заметки сменяются проблемными обзорами, добросовестный реферат соседствует с аналитическим эссе. В этой связи хочу заметить, что предложенное строение книги по главам ко многому обязывает редакторов и авторов, провоцирует вопросы. Почему, например, — коль особо рассмотрены проблемы режиссуры, изобразительного решения — обойдена, как объект специального внимания, кинодраматургия 70-х, давшая и сонм победительных имен, и не меньшее число нерешенных, коварных загадок? Проще всего предложить (хотя бы на будущее) составлять издания такого рода более раскованно, на принципах «вольного» сборника. Но это предложение несколько запоздало: строгое, «системное» оглавление книги — обстоятельство не формальное, а указатель пути к идеалу издания, в котором многообразие подходов к объекту исследования будет отражено в структуре научного труда, в его внутренней логике.

Логика эта просматривается уже при сопоставлении наиболее удавшихся глав книги. Начав с осмотра панорамы минувшего десятилетия, авторы словно прокладывают шурфы в глубь его содержания и проблематики. Иногда такой принцип реализуется и внутри самих глав. В разной мере, разумеется. В первой из таковых («Современная тема в киноискусстве. Нравственные искания героя») даровитым критикам, еще не столь давно причисляемым к молодым, — В. Кичину и Н. Савицкому — не удалось преодолеть установку на обзорность разнородного противоречивого материала. Я, например, отдавая должное насыщенному лаконизму характеристик отдельных фильмов, точному обозначению разных русел современной темы, все же не расслышал какой-либо внятной концепции ее развития. Пунктирные определения типа «принципы психологического кинематографа» или «тяготение к острой проблемности» мало что дают. Чувствуется, как глава создавалась, что называется, «с колес», с расчетом на публицистическую мастеровитость авторов. К тому же слишком мало в общем объеме книги уделено места современной теме. Вот это бы стоило учесть будущим авторам подобных исследований. Ведь даже в малых пределах этой главы стоило только наметить определенный аспект темы — нравственные искания героя экрана, — и сразу перья В. Кичина и Н. Савицкого уверенно прочертили его многомерность; появились содержательные сопоставления фильмов, ибо киноведы осознали проблемную и стилистическую диалектику материала современности, растворенного в творчестве многих и несхожих между собой мастеров.

Что может дать количественное сужение тематического обзора при точном отборе наиболее характерных явлений, показывает вторая глава книги — «Подвиг советского народа на

экране» (авторы В. Баскаков и М. Кузнецов). Я не сверял список картин, анализируемых в этой главе, с реальным репертуаром 70-х годов, но уверен, что далеко не ко всем фильмам о Великой Отечественной войне, созданным в то время, привлечено наше внимание. Потеряв в объеме информации, авторы пошли вглубь, расширили пространство для размышления о периодизации становления темы, для прорисовки общекультурного контекста ее современного развития, для предметного обоснования содержательного и эстетического своеобразия фильмов о войне, рожденных в 70-е годы. Правда, и здесь есть издержки публицистической рецензионности. Но просматривается важное: точки отсчета для новых раздумий и исследований; намечается предмет дискуссии, плодотворной для дальнейшего продвижения кино в пространстве важной темы.

На достойный уровень концептуальности могла бы подняться и глава об историко-революционных и исторических фильмах (авторы В. Баскаков, В. Михалкович, Ю. Тюрин). Но сверхзадача ее, показалось мне, сознательно и своеобразно ограничена: констатировать неслучайность возобновления интереса советского кино к истории. Доказательство и анализ этого обстоятельства словно бы отнесены на будущее. В книге же обозначены лишь некоторые «горячие точки». Например, проблема соотношения зрелищного и социального в историко-революционных и исторических фильмах 70-х годов.

Мне не хотелось бы останавливаться на каждой из «обзорных» глав книги. Я искренне благодарен, например, А. Романенко за старательное воссоздание непростой по результатам и все же оптимистической картины расширения в 70-е годы контактов между кинематографом и литературой. Мне лишь остается сетовать, что эта глава, как и, впрочем, последующая — «Киноэкран — детям», — лаконична сверх разумной меры. Тут-то и вспоминаешь, на каком голодном пайке «листажа» живет наша кинолитература, в основном прорывающаяся к читателю через двери одного издательства — «Искусство».

Ведь, скажем, в главе о детском кино, написанной Т. Кукаркиной, есть зачатки очень важных и своевременных наблюдений, например связанных с эволюцией образа юного героя экрана. Но как же их развернуть автору, если у него в распоряжении всего 18 книжных страниц (к тому же на них и иллюстрации)? С другой стороны — много ли вдумчивому киноведу нужно для историко-теоретического анализа, для развертывания своей концепции кинопроцесса? Да не так уж и много. М. Заку, например, дали в книге чуть поболее пространства, нежели его молодым коллегам, а он сумел умно, содержательно дополнить и развить известные по другим его статьям суждения о силах, движущих мастерство кинорежиссера в наши дни. Силы эти, по мнению М. Зака, возникают в поле взаимного притяжения глобального чувства истории и острого ощущения современности. Силы эти и насыщают «постоянно меняющийся спектр искусства, который поглощает все новые и новые краски действительности» (с. 240). В отличие от своего соседа по книге А. Волкова, занятого рассмотрением эволюции изобразительного решения современного фильма, М. Зак не дает свода всех или даже большинства характерных черт кинорежиссуры 70-х годов, но концепция его плодотворна своей определенностью, глубинной конкретностью. Глава, написанная М. Заком, в контексте книги примечательна еще и обилием цитат из современной кинолитературы и периодики. Это для меня также момент неформальный. Слабость многих наших киноведческих работ — стыдливое сокрытие связей позиции, наблюдений, раздумий одного автора с работой, проделанной его коллегами и предшественниками. Но ведь, как справедливо сказано во вступлении к книге, критика и киноведение не всегда однозначно, но сильно и действенно участвовали в кинопроцессе 70-х годов. По многим главам, однако, этого не чувствуется. Достижения, накопление опыта критики не то чтобы не учитываются вовсе, но подаются анонимно. А если бы в таком издании появилась специальная глава, посвященная работе теоретической, критической мысли в общем киноделе? В конце концов минувшее десятилетие в этом смысле дало не меньше, нежели в области развития изобразительных средств экрана.

Спешу извиниться перед

А. Волковым. Его труд, реализованный в книге, вовсе не мелок и не напрасен. Более того, дотошность, с которой киновед собирает и систематизирует все, что попадает в сектор его исследования, заслуживает не просто уважения. Ведь кинопроцесс — не только глобальное движение, но и мелочи, частности, о которых нужно, обязательно нужно знать и помнить.

Не берусь судить, будут ли довольны мастера мультипликации, документального и научно-популярного кино отражением своих трудов и чаяний в зеркале книги. Подозреваю, что не совсем. Им уготован был «выход под занавес» — в соответствии с печальной традицией изданий такого типа. И если мультипликация удостоена отдельной небольшой главы, то документальное и научное кино рассмотрены вместе в одной. В таких тесных рамках авторы обречены были на составление расширенного перечня фильмов, появившихся за десять лет. Но в этих условиях А. Волкову, С. Дробашенко, Н. Карцевой, В. Трояновскому удалось сделать много больше. Читая эти главы, ощущаешь биение пульса творчества в сложнейших видах кинематографа, которые мы то торопливо называем неигровыми, то, уж совсем неуважительно, малыми.

Очерк Л. Маматовой о новой мере синтеза национального и интернационального в советском кино 70-х годов числится как седьмая глава и занимает по месту и объему центральную часть книги. Пишу о нем в последнюю очередь, ибо в самой методологии его построения и содержательного решения мне видится близкий к идеальному прообраз будущих «оперативно-академических» изданий, которые, нужно надеяться, воспоследуют за рецензируемой книгой.

Перечислять все грани темы, избранной Л. Маматовой, я не берусь. Скажу лишь, что обстоятельный анализ десятков фильмов нацелен на прояснение обобщающей тенденции развития многонационального советского кино. Многие суждения и оценки Л. Маматовой сопрягаются с уже прочитанным в соседних главах, углубляя и одновременно проясняя явления кинопроцесса 70-х годов. «Ловя» иногда Л. Маматову на том, что иные фильмы она привлекает более по внешним приметам их сопричастности той или другой теме, не могу не воздать должное точности и емкости микрорецензий, составляющих плоть ее исследования. Разборы некоторых картин (снятых, например, на студиях Закавказья и Средней Азии), просто очень хороши. Глубок и свеж анализ исторической темы в кино союзных республик.

Однако вот что принципиально. Очерк Л. Маматовой как бы повторяет строение книги в целом. Он даже разбит на подглавки по тематическим направлениям. В масштабе всего издания это (по привычке) воспринимается как нечто само собой разумеющееся. Но в плотном контексте главы-очерка вдруг видишь некоторую условность отделения фильмов о современности, например, от фильмов историко-революционных.

И в этой связи думаешь: а что если вообще в таких изданиях, как «Советское кино. 70-е годы», смелее перепахивать рубрикационные межи? Строить исследования так, чтобы структуру глав определяла внутренняя связь между фильмами, не всегда близкими по материалу и тематической принадлежности?

Создатели коллективной монографии, как я уже говорил, продемонстрировали плодотворность такого нарушения канонов, от обзоров переходя к глубинному осмыслению проблем. Символично, что именно такая попытка завершает книгу: заключение, написанное С. Дробашенко, который обобщил опыт 70-х, как бы обозначает плацдарм для продолжения работы. Работа эта, уверен, уже идет. Мы находимся сейчас в середине 80-х годов, в середине периода, значительного для развития всей социалистической культуры и кинематографа в частности. И хочется верить, что опыт нашего киноведения, набирающего сегодня новые силы, стремящегося к новым уровням участия в кинопроцессе, найдет свой выход в коллективном труде «Советское кино. 80-е годы».

Армен Медведев

«Щорс». Сборник. Составители Ю. И. Солнцева и Т. Т. Деревянко. Киев, «Мистецтво», 1984. (На русском и украинском языках)

Кинематографисты и любители экрана, а особенно те, кто интересуется творчеством Александра Петровича Довженко, получили отличный подарок: к 90-летию со дня рождения великого режиссера в Киеве вышел (в издании подарочного типа) сборник «Щорс».

Помимо литературного сценария, который открывает книгу, составители включили в нее разнообразные, частью малоизвестные и забытые материалы и документы, рассказывающие о том, как вызревал замысел картины, как она снималась, как была встречена критикой и зрителями. Небольшой раздел — «За правое дело» — содержит рецензии, опубликованные в годы Отечественной войны, когда фильм особенно широко демонстрировался в тылу и в действующей армии. Эти две страницы производят сильнейшее впечатление: грозное время оживает перед нами, напоминая о том, что «и песня, и стих — это бомба и знамя» — фильм тоже!

Мастера современного искусства — среди них С. Герасимов, О. Гончар, Н. Тихонов, М. Рыльский, И. Андроников, Ж. Садуль, чешский киновед Л. Лингарт, кубинский режиссер Р. Парис, итальянский — В. Дзурлини — говорят о месте «Щорса» в истории советского и мирового кино, и не только в истории, но и в сегодняшнем искусстве, в идеологической борьбе, в философских и эстетических спорах.

Последний раздел составляют фрагменты исследований советских киноведов, рассматривающих фильм с разных точек зрения, дополняющих друг друга. Завершает книгу послесловие профессора Б. Буряка.

Этот большой и разнообразный материал прежде всего покоряет своей искренностью. Все без исключения говорят о фильме с волнением и любовью. После просмотра «Щорса» в московском Доме кино С. Эйзенштейн, открывший обсуждение, назвал появление фильма праздником всей советской кинематографии. И эта праздничная атмосфера пронизывает сборник.

Однако он вовсе не юбилейный в плохом смысле слова. Наоборот, хочется назвать его деловым, практичным, обращенным не в прошлое, а в настоящее. Материалы отобраны так, чтобы дать представление о немалых трудностях, которые преодолевал Довженко, об идейно-художественных задачах, которые он решал вместе со своими соратниками, о творческом процессе, итогом которого явилось новаторское произведение социалистического реализма, одно из его вершинных достижений.

Н. Буряковская

Киев

С. И. Юткевич

В дни празднования 115-летия со дня рождения Владимира Ильича Ленина на экранах нашей страны шли фильмы о великом вожде Октября, о социалистической революции, и среди них — четыре картины, поставленные Сергеем Юткевичем: «Человек с ружьем», «Рассказы о Ленине», «Ленин в Польше», «Ленин в Париже». Зрители разных поколений, от сверстников режиссера до октябрят, одни вновь и вновь — в который раз! — а другие впервые испытывали ту радость, то волнение, которые дарит нам экран Лениниаиы.

Да, фильмы Юткевича живут! Мы думали об этом, провожая в последний путь нашего дорогого друга, старшего товарища и учителя многих из нас. Сохраняют заряд творческой энергии, новаторское значение и фильмы о Ленине, и «Златые горы», и «Встречный», поставленный совместно с Фридрихом Эрмлером, и «Яков Свердлов», и «Новые похождения Швейка», и документальная лента «Освобожденная Франция», и «Отелло», и «Баня», и «Маяковский смеется», и «Сюжет для небольшого рассказа», — кинематографическое наследие выдающегося режиссера входит в боевой арсенал нашего социалистического киноискусства.

Один из его основоположников и страстных пропагандистов, Сергей Юткевич в каждой своей работе шел непроторенной дорогой, открывал новые возможности экрана, обогащал его поэтику. Он был и навсегда останется ярким примером постоянно ищущего художника. Смелость новатора, не боящегося риска, — это животворная традиция и завет большого мастера. Несколько поколений советских кинематографистов считают С. Юткевича своим учителем. А многие ныне известные режиссеры с гордостью говорят, что они — из мастерской Юткевича. Среди них — Эльдар Шенгелая и Шухрат Аббасов, Сергей Микаэлян и Алексей Сахаров.

Сергей Юткевич говорил о себе словами своего любимого поэта, что принадлежит к художникам «революцией мобилизованным и призванным», и вся его жизнь, вся его работа в кино, в театре, в живописи, в кинопедагогике были служением идеалу социалистического переустройства мира. Его творчество, вобравшее демократические традиции отечественной и мировой культуры, всегда питалось современностью и отвечало ее запросам. Служение народу, обращение к массовой аудитории — таков был сознательный выбор ху-



дожника-коммуниста, неразрывно и бесповоротно связавшего свою судьбу с судьбой революционного общества, социалистического Отечества.

Энциклопедически образованный человек, Сергей Иосифович жадно учился всю жизнь. Он до последнего дня не расставался с книгой и пером, он спешил поделиться своими знаниями и громадным разносторонним опытом, стремился активно участвовать в обсуждении злободневных проблем. Во всеоружии искусствоведа-марксиста он бросался в бой с нашими идеологическими противниками, убедительно разоблачая ложь о революционном кино, не оставляя камня на камне от клеветнических измышлений буржуазной пропаганды. Его книги и статьи — огромный вклад в науку о кино. Теоретическое наследие выдающегося режиссера, непосредственно связанное с практикой, с насущными нуждами кинопроизводства и с его глобальными задачами, ждет изучения и оценки.

Невосполнимую утрату понесло советское кино. Остро ощущает ее и наш журнал, членом редколлегии которого С. Юткевич был долгие годы. Несмотря на чрезвычайную занятость творческой и общественной работой, он деятельно, заинтересованно участвовал в работе журнала. Как ценны, как дороги были нам его мудрые советы, его подробные, обстоятельные отзывы о статьях, готовившихся к печати! Как много давали нам его выступления на заседаниях редколлегии! Сергей Иосифович говорил всегда горячо, убедительно, мыслил широко, по-государственному, являл пример подлинно партийного отношения к творчеству, к искусству, к нашему общему делу. Многие молодые киноведы, ставшие в разные годы нашими авторами и успешно сотрудничающие с «Искусством кино», своими первыми публикациями на его страницах в значительной мере обязаны С. Юткевичу, его поддержке, его ненавязчивым советам, его тонким суждениям. Он любил молодежь, верил в нее и помогал талантливым людям, не считался со временем и здоровьем, если нужно было прочесть статью или диссертацию, просмотреть отснятый материал или готовый фильм, проконсультировать сценарий или заявку на книгу.

Щедро одаренный человек, он развил свои недюжинные способности неустанным, подвижническим трудом и стал одним из крупнейших деятелей советской культуры, достойно представлявшим ее за рубежами нашей страны. Его авторитет в кинематографическом мире был необычайно высок. Сергей Юткевич много сделал для установления и укрепления связей нашего кино с передовыми деятелями мирового искусства.

Творческое наследие Сергея Иосифовича Юткевича велико и многообразно, его вклад в советское искусство поистине значителен.

Редколлегия и редакция журнала «Искусство кино»

Его творчеству уготована долгая жизнь

Сергей Иосифович Юткевич был всего десятью годами старше меня, но с момента нашей первой встречи, почти полвека тому назад, я всегда считал себя одним из его учеников, Возраст в искусстве вообще понятие относительное и субъективное. Сергею Юткевичу было семнадцать лет, когда он вместе с такими же молодыми Григорием Козинцевым, Леонидом Траубергом, Алексеем Каплером стал основателем ФЭКС — актерской мастерской, занявшей почетное место в истории советского и мирового кино. Но и шесть десятилетий спустя он поражал свежестью мысли, молодой дерзостью таланта, энергией и работоспособностью.

О С. И. Юткевиче при его жизни было сказано и написано столько, его многогранная деятельность режиссера, педагога, ученого, публициста была столь известна, что в корот-

ком прощальном слове нет необходимости еще раз перечислять его фильмы, книги, статьи, звания, награды...

Но об одной работе С. Юткевича-режиссера, работе, растянувшейся на десятилетия, работе, поднявшейся до высот творческого подвига художника-коммуниста, я не могу не сказать — о фильмах, посвященных В. И. Ленину и вошедших в золотой фонд советского кино.

Я счастлив, что С. Юткевич доверил мне роли в двух из них. В «Якове Свердлове» я сыграл рабочего паренька Леньку Сухова и великого пролетарского писателя Максима Горького, а в фильме «Ленин в Париже» — Поля Лафарга. Сорок с лишним лет разделяют эти фильмы, но могу засвидетельствовать: творческие принципы режиссера не изменились, не померкло обаяние его личности. Доверие к актеру, ко всем членам съемочной группы создавало на площадке особую атмосферу творчества, активного соучастия, товарищества.

Встречи с Сергеем Иосифовичем незабываемы, они навечно останутся в памяти его друзей, коллег, учеников — всех, кто имел счастье его знать, работать с ним. Всегда с нами его фильмы, его книги, и пока живо будет искусство кино, будет жить и работать рядом с нами замечательный художник — Сергей Юткевич.

Павел Кадочников

Наш учитель

У Сергея Иосифовича Юткевича я учился на Высших курсах кинорежиссеров, но еще до этого я учился на его фильмах. Никогда не забуду того впечатления, которое произвели на меня фильмы «Человек с ружьем», «Яков Свердлов», «Встречный». Воздействие этих лент было столь велико, что во многом благодаря их влиянию я выбрал путь в режиссуру, связал свою жизнь с великим искусством кинематографа.

Сергей Иосифович — один из корифеев нашего кинематографа, один из последних могикан той плеяды великих, которые вместе с Эйзенштейном, Довженко, Пудовкиным явились его основателями. Как и они, Юткевич пришел в кино вместе с революцией, как и они, был основателем целой эпохи в советском киноискусстве.

Это был человек предельной требовательности — прежде всего к самому себе, но точно так же и ко всем, кто с ним работал, кто у него учился.

У него был подлинный талант организатора. Он обладал целеустремленной волей, умением переубеждать, заражать своим замыслом. Свое будущее произведение он уже заранее видел во всех мельчайших деталях: мы могли убедиться в этом, сравнив уже готовый фильм «Рассказы о Ленине» с тем, что слышали от своего мастера еще до начала съемок. Он обладал редкой четкостью мышления, кинематографического видения. У него был талант педагога: он учил нас не просто профессии — учил жить, понимать жизнь, постигать искусство, осознавать самих себя.

Особенно внимателен Сергей Иосифович был к тем, кто подобно мне приехал из национальных республик, еще только осваивавших искусство кино, искусство театра. Именно здесь он ждал открытия новых ярких талантов и потому работал с нами с каким-то особым удовольствием, не жалея своего времени.

Его уроки я помню и по сей день. Скажем, он всегда спрашивал меня: «За что я должен полюбить твоего героя?» И теперь, начиная новую работу, я всякий раз задаю себе этот вопрос. Как увлечь зрителя рассказом о своем герое? Как сделать этот характер дорогим и близким каждому?

Сергей Иосифович всегда учил нас быть предельно внимательными к изобразительной стороне фильма, к зрелищности, яркой кинематографической образности. Но он никогда не отделял профессиональных качеств режиссера от его нравственных, человеческих качеств. Никогда не забуду, в какое бешенство он пришел, узнав, что один из моих однокурсников сов-

рал, пытаясь заведомо неверно информировать руководство курсов. «Вы начинающий кинематографический подлец, — кричал на него перед всеми нами Юткевич. — С вами надо покончить здесь же и навсегда». Он говорил с гневом и страстью, он хотел и всем нам внушить мысль о невозможности любой нечестности, человеческой нечистоплотности, особенно в творчестве, о той нравственной ответственности перед зрителем, которую возлагает наша профессия на каждого из нас.

На меня этот урок произвел огромное впечатление. Что таить, мы нередко идем на компромиссы, закрываем глаза на многое и со многим миримся, но настоящего искусства не может быть без высочайшей требовательности художника к самому себе в вопросах этики, равно как и в вопросах творчества. Юткевич учил нас этому своим примером постоянно.

Нас всегда поражала высочайшая культура этого человека. Он был не просто известный кинорежиссер, он постоянно осмыслял свою профессию в статьях и книгах, был в курсе всего, что происходит на мировом экране, — его эрудиция была поистине безгранична. Помню, как он сказал мне: «Я не подпишу тебе диплома, если ты не будешь говорить по-английски». Честно говоря, тогда я не ощущал, что теряю что-то, не зная английского: практически всю мировую литературу можно прочитать в переводах на русский, к тому же помимо родного узбекского я знал и другие языки народов Средней Азии. Но Сергей Иосифович потребовал от меня, чтобы за два года обучения на курсах, очень плотных, напряженных, я еще выучил и английский. Он словно предвидел, что мне придется стать членом оргкомитета Ташкентского международного кинофестиваля, бывать во многих странах, общаться со многими деятелями мирового кинематографа. Но это предвидение вырастало из самого его понимания режиссерской профессии. Он знал, что кинематографист — это не только художник, это еще и общественный деятель, полпред культуры своего народа, это гражданин.

Шухрат Аббасов

Статья о новых болгарских фильмах

«Звезды» мирового кино: итальянская актриса Орнелла Мути



Синерама

Энергия поиска

Заметки о новых болгарских фильмах

Валерий Кичин

Уровень любого национального искусства определяется не только вершинами. Шедевры всегда наперечет. Показатель зрелости — и так называемый средний уровень потока фильмов, того, что составляет текущий репертуар кинотеатров. Национальный фестиваль болгарских игровых фильмов, который проводится в Варне раз в два года и представляет на своем экране почти половину двухлетней продукции студии «Бояна», дает возможность погрузиться в этот поток, ощутить его напор, его жизненную энергию. Равно как и водовороты, и застойные зоны.

Двойной юбилей — 1300-летие болгарской государственности и 40-летие социалистической революции — углубили внимание болгарского кино к историческим процессам. Историчность взгляда здесь давняя традиция; социальные сдвиги, происходящие сегодня в динамично развивающейся стране, находят в кино не просто отражение, но осмысление, взыскательное, подчас с завидной и тоже традиционной для этой кинематографии долей здоровой самокритичности. Современный герой здесь — это герой прежде всего думающий, действующий, герой часто противоречивый, несущий и в характере и в жизненной позиции начала острых конфликтов. Он, как правило, свободен от ходульности, поверхностной нормативности. Последнее также свидетельствует о трезвой и конструктивной историчности взгляда мастеров кино на современность.

Естественно, что и доля самой истории на болгарских экранах в эти юбилейные годы очень значительна. И здесь прежде всего нужно сказать о такой сравнительно новой для болгарского кино тенденции, как освоение целых исторических пластов в масштабных эпических полотнах, многометражных и зрелищных. Советским зрителям уже знакома, например, картина Людмила Стайкова «Хан Аспарух». Из событий самого последнего времени — серьезная работа Георгия Стоянова «Константин Философ», повествующая о просветителях, мыслителях, создателях славянской азбуки Кирилле и Мефодии. Прямо с монтажного стола попала на фестиваль огромная (два двухсерийных фильма) историческая кинофреска Борислава Шаралиева «Борис I», получившая в Варне Главный приз. В основе ленты предания столь далекой старины, что само воссоздание ее примет задача не просто сложная, но рискованная: визуальный облик эпохи приходилось не столько восстанавливать, сколько воображать.

Драматург Анжел Вагенштайн и режиссер Борислав Шаралиев обратились к жизнеописаниям Бориса I, дипломата и воина, государственного деятеля IX века. Перед нами узловой момент болгарской истории — время формирования славяно-болгарской народности, время драматичного расставания с язычеством и утверждения не просто христианства, но основ болгарской культуры. Не случайно, назвав первый фильм эпопеи «Крещение», вторую часть — «Слово о буквах» — авторы посвятили деятельности учеников Кирилла и Мефодия, становлению славянской письменности.

«Чтобы зритель поверил правде сложных характеров и отношений, они должны быть помещены в достоверную среду. Это сейчас моя самая большая забота»,— подчеркивал Шаралиев в одном из интервью еще в период съемок картины. Достойным соратником его в этом деле стала художница Мария Иванова, сумевшая воссоздать не просто контуры, а эмоциональный образ эпохи, еще медлительной и тяжеловесной, но уже готовой к переменам.

Внутренне противоречивая фигура самого Бориса I, его полная драматизма судьба оказались трудным орешком для воплощения в кино. Многое здесь как бы предвосхищает или повторяет трагедийные мотивы, ставшие впоследствии хрестоматийными: вечный конфликт исторической необходимости и естественных человеческих чувств. Над событиями этими витают наслоения позднейшей истории — тут, конечно, и тени наших Ивана Грозного и Бориса Годунова, а значит, авторам неизбежно приходится вступать в творческое соревнование с Пушкиным, Мусоргским, Репиным... Не заметить этих ассоциаций нельзя. Сознавали ли это авторы фильма — вот об этом судить не берусь. Похоже, присутствие в историческом материале, ими избранном, высоких и знакомых трагических мотивов их воодушевило безоглядно и безоговорочно. Это и обусловило, на мой взгляд, определенную вторичность драматургии и режиссуры.

«БОРИС I», режиссер Борислав Шаралиев



Опыт этого фильма, по-моему, чрезвычайно важен для осмысления путей развития исторического кино. Поднимая столь масштабные пласты времени, художники нередко попадают в зависимость от материала, его огромность их гипнотизирует, соблазн иллюстраторства здесь особенно велик, и нужны ясные, конструктивные идеи, чтобы взять бразды правления в свои руки. Тогда начинается уже не реставрация, а диалог современника с историей.

И, может быть, тогда меньше волнует вопрос о достоверности среды — ибо возникает достоверность исторических и человеческих мотивов, убедительность активно развивающейся, ищущей мысли.

Фильм Шаралиева вызвал на фестивале огромный интерес. Привлекало многое. Неосвоенный кинематографом материал. Фигура Бориса I. Зрелищность и масштабность. Высокая репутация драматурга. Наконец, имя Борислава Шаралиева, мастера на редкость разнообразного в своих интересах, но всегда — и в современном, и в историческом фильме — глубоко эмоционального и самобытного. Эти качества проявились и в его новой работе.

Свой урок обращения с историческим материалом преподносит еще один большой двухсерийный фильм — «Дело № 205/1913 П. К. Яворов»[1]. В нем использовано нашумевшее документальное исследование Николы Гайдарова «Житейская драма Яворова». О личности этого крупнейшего поэта начала века, о трагических событиях, разыгравшихся в его семье, живет множество легенд.

Поэт, выходец из крестьян, натура мятежная и неуравновешенная, живущая страстями. И его муза, его любимая Лора — личность, тоже овеянная легендами. Рафинированная интеллигентка, блестяще образованная аристократка. Любовь поэта и в лучшую свою пору возбуждала всеобщее любопытство, но вот

[1] В советском прокате «Между истиной и ложью».



«ДЕЛО № 205/1913, П. К. ЯВОРОВ», режиссер Киран Коларов

прозвучал роковой выстрел, и человеческая драма как бы обратилась в мелодраму для толпы. Яворова обвинили в убийстве, хотя экспертиза, казалось бы, неопровержимо говорила о самоубийстве Лоры...

Как отнестись ко всему нагромождению догадок и суждений? Как выстроить убедительную художественную концепцию, которая удовлетворяла бы не досужее любопытство, а глубокий и постоянный интерес к личности большого поэта и его эпохе?

Фильм снял Киран Коларов, дебютировавший картиной «Звание: ординарец». Новая работа Коларова (по сценарию, написанному им в соавторстве с Иваном Дечевым) подтверждает редкое чувство кинематографической пластики, присущее этому режиссеру, владеющему искусством полутонов, тонких переливов настроения, языком экранной живописи.

...Плавное музыкальное течение ретросцен взрывается монотонной деловитостью эпизодов у судебного следователя: стук пишущей машинки, бесстрастный голос, читающий протоколы осмотров и дознаний. Еще вчера живое, трепетное, поэтическое сегодня бездушно препарировано и выставлено на обозрение. Возвышенное и прекрасное оказалось иллюзорным, непрочным, смертным...

Однако наши эмоции в кинозале неизбежно корректируются придирчивым разумом. И тогда хочется всмотреться в импрессионистически зыбкие контуры фигур поэта и его музы. Почувствовать не только лирическую силу их чувства, но и то, что сделало их обоих заметными личностями на фоне общественной жизни Болгарии в начале века. И причину драмы понять тоже — на уровне социально и психологически обусловленном. К сожалению, оба героя и драматургически и актерски решены хоть и эффектно, но более внешними средствами: экзальтация, патетика, поза. Нет внутреннего масштаба личностей. Жизнь человеческих чувств как бы абстрагируется режиссером от «привходящих обстоятельств», чувства имеют в его глазах абсолютно самостоятельную ценность. Допускаю, что такое возможно при оп-

ределенных условиях и специфике материала. Но в данном случае форма, сколь бы артистичной она ни была, отодвигает на второй план историческую сущность судеб, конфликтов, характеров.

Фильмы Шаралиева и Коларова знаменуют важную тенденцию сегодняшнего болгарского кино. Поиски новых жанровых форм. Поиски более действенных и безотказных контактов с массовым зрителем. Повышение доли образности, зрелищности в структуре художественных средств. Это требует, как о том свидетельствует и опыт советского кино, новых навыков и от художника, и от всей организации кинопроизводства. Картины, подобные «Борису I» или «Делу № 205...», говорят о высоких потенциях болгарского кино и в этой области; зрительский интерес к ним — о закономерности и необходимости поисков в этом направлении.

С этой точки зрения принципиальным представляется успех фильма Веселина Бранева «Отель «Централь». Изящное ретро: чуть вирированное, смещенное по цвету изображение; фонограмма, переполненная старыми мелодиями — поет Ян Кипура, кумир 30-х годов; еще звучит в быту, просто как фон жизни, Делиб с его «колокольчиками». Все кажется откровенным, безыскусно наивным. Наивны и грезы героини — она раскладывает веером старые открытки, а на открытках тех люди, исполненные достоинства, и гремит тогда ликующее бетховенское «К радости». Она горничная провинциального отеля «Централь» — захудаленького, двухэтажного, но, по-видимому, самого шикарного в городе. Зовут ее Тинка.

Раз и навсегда Тинка усвоила: слова о достоинстве и уважении — красивая выдумка, они нереальны, как та жизнь на старых открытках. А на самом деле все одного хотят: выгодно купить. Дом, должность, женскую красоту. Она красива — это ее товар. Ей никогда не приходило в голову соединить высокие слова с жизнью. Только в грезах, в ночных беседах с картонными персонажами открыток она мечтает о красивых чувствах, о чистоте и достоинстве.



«ОТЕЛЬ «ЦЕНТРАЛЬ», режиссер Веселин Бранев

Социальная драма вырастает тут из простых, будничных событий, показанных без броской тенденциозности, даже как бы слегка ностальгически. Ирен Кривошиева в роли Тинки филигранно отыгрывает каждый новый этап эволюции своей героини — с каждым эпизодом рисунок неуловимо меняется. Угловатая, неопытная, испуганная девушка-подросток на наших глазах превращается в хищное создание, умное, вечно настороженное, с деловой хваткой знающей себе цену женщины. Примечательно, что все эти качества — мы чувствуем — так и не стали ее собственными. Они как маска, приставшая к лицу так, что не отдерешь. Потому что — так надо. Чистоту свою, высоту помыслов эта новая Кабирия проносит через все, что придется ей пережить.

А провинциальный городок кипит страстями. В пивном кабачке дискутируют «пикейные жилеты». Городской сумасшедший произносит на площадях пламенные речи о новом порядке — эти слова звучат зловеще для нашего искушенного уха. Мы в зрительном зале, с высоты исторического опыта, уже знаем, чем все кончится — в вихре экономических кризисов, в калейдоскопе меняющихся правительств назревает государственный переворот 1934 года, когда в Болгарии утвердится тоталитарный режим; все политические партии будут запрещены и парламент распущен.

А вот и событие, выходящее из ряда вон: приехала театральная труппа. Воображение Тинки поражает примадонна, дивной красоты молодая актриса — в убогом номере гостиницы она как королева. Портрет великой Дузе сопровождает ее в странствиях. Тинка потрясена: вот оно, живое воплощение иной жизни, сама непорочность и чистота. Тинка готова служить ей, в ее глазах восторг и преданность. Красота актрисы производит впечатление и на местных воротил. Ей делают лестные предложения, обещают протекцию в столичном театре. Но за протекцию, естественно, нужно платить. И утром бедную Тинку ждет крушение всех иллюзий. Божество низвергнуто, опозорено. Тинка бросает ей оскорбительные слова, и гордая Дузе молчаливо взирает с комода на суету низкой жизни. Грезы развеиваются. Остается реальность...

Все решено средствами мелодрамы. Если красота — то абсолютная, невероятная. Если страдание — то с надрывом, как на провинциальной сцене. Это и оправданно: ведь героиня эпизода — актриса, и именно провинциальная. Богиня меблирашек. Дузе казарм.

Само искусство в этом круговороте зависти и вожделений становится низким обманом. Мы обостренно понимаем это в прекрасно сыгранном и снятом эпизоде, когда за пьяным столом актриса читает стихи, среди пивных кружек и тараканов поэзия звучит самопародией, искусственной экзальтацией.

Фильм не только стилистически многослоен — он многозначен. Он находит свой ключ к каждой из обширных тем, тесно переплетенных в пространстве локального и, казалось бы, пряного, экзотичного сюжета. Но соблазны подчеркнуть эту пряность авторов не увлекли — их картина редкостно целеустремленна и при всей своей живописности даже аскетична. От фабулы, по природе мелодраматической, они вышли к настоящей глубокой социальной драме, к точным характеристикам времени, а также порожденных этим временем человеческих судеб и политических реалий. Зловещий обобщенный портрет обывателя, воспроизведенный в фильме, с неизбежностью наводит на мысль о той благодатной почве, на которой вызрел фашизм.

«Отель «Централь» представлял болгарскую кинематографию на многих международных фестивалях, и в Венгрии молодая актриса Ирен Кривошиева получила приз за лучшее исполнение женской роли.

●

В освоении современной темы болгарским кино были и победы и поражения, но неизменны тесная связь с актуальной социальной ситуацией в стране, пристальное внимание художников к общественным процессам, уже развернувшимся или только назревающим, к вопросам, на которые нет готовых ответов просто в силу того, что сама история еще не выработала окончательных решений. По кинематографу тут можно с большой степенью точности судить о том, к каким болевым точкам сейчас приковано общественное внимание. Так, в

историю болгарского кино 70-х годов прочно вошел жанрово-тематический пласт фильмов о миграции, о психологической перестройке, связанной с быстрыми темпами индустриализации и отмиранием патриархальных форм. Поиски советского кино в области «производственного фильма» дали новый толчок исследованию социально-нравственной проблематики в кино Болгарии — происходит естественный и необходимый обмен художественными идеями, уточнение братскими кинематографиями своей роли в современном социалистическом обществе.

Художественная кинопублицистика нередко и сюжеты свои черпает непосредственно из жизни, обращаясь к газетным фактам, к реальным судьбам и конфликтам. Таких фильмов все больше появляется сейчас и в советском, и в болгарском кино, и они ставят перед зрителем свои специфические вопросы.

На Варненском фестивале была показана работа серьезного мастера Людмила Киркова «Не знаю, не видел, не слышал», основанная на подробно воспроизведенном случае из жизни. Фильм этот для меня лично оказался неожиданным: Людмил Кирков, опытный режиссер, как правило, свободно распоряжающийся сюжетной конструкцией и подчиняющий ее мощному току авторской мысли, на этот раз шел за фактами след в след, не решаясь оторваться от хода событий, какой имел место в действительности. Увы, крылатая фраза о драматургических способностях жизни обнаружила тут свою несостоятельность.

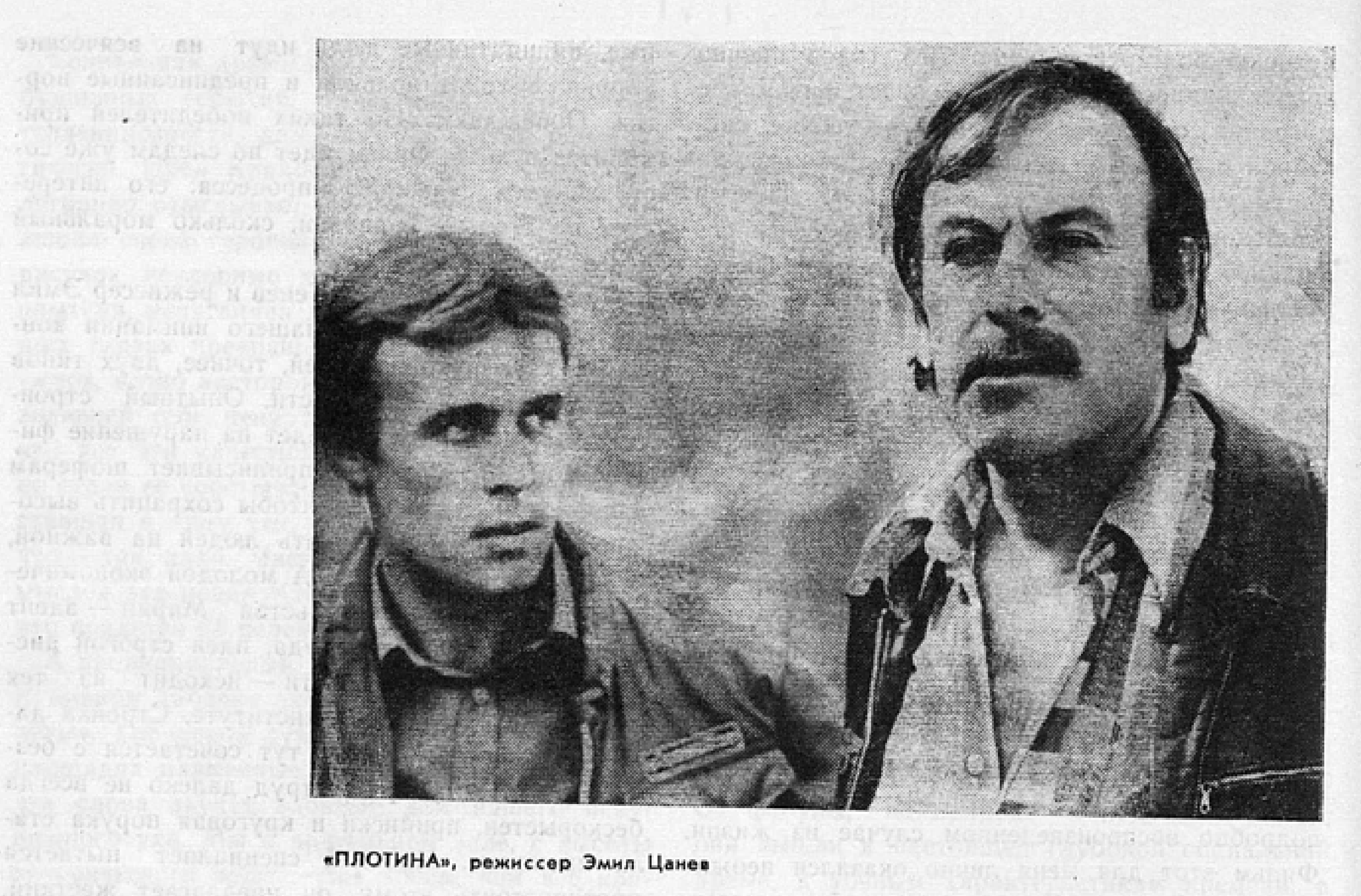
Вообще в Болгарии в последнее время появилось сразу несколько лент, созданных на основе реальных происшествий. Лент разнородных, разножанровых и различных по художественному результату. Размышления о них как бы продолжают дискуссии о подходе к историческому материалу — с той, правда, разницей, что зритель тут чувствует себя более компетентным критиком.

За фактом, который лег в основу фильма «Плотина», стоит серьезная проблема. Прославленный строитель плотин, сдавший в срок свой объект, не наградой отмечен, а отдан под суд. Ситуация, отчасти похожая на ту, что сложилась в известной пьесе Александра Гельмана «Мы, нижеподписавшиеся...». И вот честные, инициативные люди идут на всяческие уловки, обходят правила и предписанные нормы. Побеждают. Но таких победителей приходится судить. Фильм идет по следам уже состоявшегося судебного процесса: его интересует не столько правовой, сколько моральный аспект проблемы.

Драматург Владимир Генев и режиссер Эмил Цанев вводят в центр нашего внимания конфликт двух руководителей, точнее, двух типов хозяйственной деятельности. Опытный строитель Чичов сознательно идет на нарушение финансовой дисциплины — приписывает шоферам лишние рейсы для того, чтобы сохранить высокие заработки и удержать людей на важной, нужной стране стройке. А молодой экономический директор строительства Марин — адепт научной организации труда, идеи строгой дисциплины и сознательности — исходит из тех максим, что получил в институте. Стройка далека от идеала: размах тут сочетается с безалаберностью, ударный труд далеко не всегда бескорыстен, приписки и круговая порука стали правилом. Молодой специалист пытается противостоять этому, он предлагает жесткий, волевой стиль руководства, точно по букве закона — и тут же ставит под удар дело, поскольку шоферы, чувствуя себя хозяевами положения, грозят взять расчет.

Споры между Чичовым, сторонником умного лавирования, и прямолинейно действующим экономическим директором составляют плоть картины. Дело заканчивается тем, что Марин решается пойти на компромисс, подписывает «липу», но это противоречит всем его представлениям о нравственности руководства, и он добровольно передает материалы о содеянном в народный контроль. Возникает новый предельно острый нравственный конфликт: стоя на страже законности, Марин фактически предает известного, уважаемого человека, того, кто доверил молодому специалисту ответственный пост, пригласив его на стройку со студенческой скамьи. Чичов идет под суд. Он спокоен и полон достоинства: «Я виновен только перед законом — перед совестью я чист».

Констатация этого весьма существенного реального противоречия, разумеется, может быть лишь начальным этапом художнических



«ПЛОТИНА», режиссер Эмил Цанев

размышлений по поводу проблемы. К сожалению, авторы не нашли сколько-нибудь конструктивной позиции в сложном вопросе. Они, в сущности, так и не решили для себя, кто же прав. Не случайно фильм заканчивается многозначительной тирадой умудренного жизнью Чичова: «В молодости я поступил бы так же».

Само обращение кинематографа к столь животрепещущей проблеме говорит о социальной зоркости художников, о их внутренней потребности своим творчеством принять деятельное участие в движении общества. При всех своих несовершенствах, фильм заставляет думать, приковывает к проблеме всеобщее внимание. Тем более что здесь на помощь драматургу и режиссеру пришли прекрасные актеры. Опытный Георгий Георгиев-Гец и молодой Иван Иванов стали полноправными соавторами фильма, они преодолевают некую утилитарную ориентированность характеров и создают вокруг себя поле высокой эмоциональной и интеллектуальной напряженности.

Еще один «производственный» фильм фестиваля — «Вибрация» сценариста Викентия Маринова и режиссера Тодора Стоянова. И опять на экране спор двух плодотворных направлений в искусстве, симбиоз которых не может состояться в принципе.

В фильмах этого ряда на ходу складывается некий стереотип «оживляющих линий» и «ударных моментов». И в «Плотине» и в «Вибрации», например, самым веским аргументом становится реальная или возможная гибель человека. Пожар, вспыхнувший на строящейся электростанции и показанный с размахом, несет, по-видимому, метафорический смысл. Но эмоциональное начало тут сразу обнаруживает свою искусственность и даже инородность по отношению к занимающей нас и авторов проблеме.

В обоих случаях недостает серьезной драматургической разработки характеров. Герои прежде всего персонифицируют определенную позицию, и лишь потом словно бы поверх этого основного слоя наносятся живые характеристические штрихи.

Казалось бы, впрямую примыкает к фильмам «производственной темы» картина «Забудьте этот случай», поставленная Красимиром Спасовым по пьесе Георгия Данаилова «Осень следователя». Но, вероятно, навыки театрального режиссера на этот раз уберегли фильм от соблазнов оживить действие ударными киносредствами. Спасов углубился в живую ткань характеров и создал фильм не только остропроблемный и будоражащий, но и глубоко человечный.

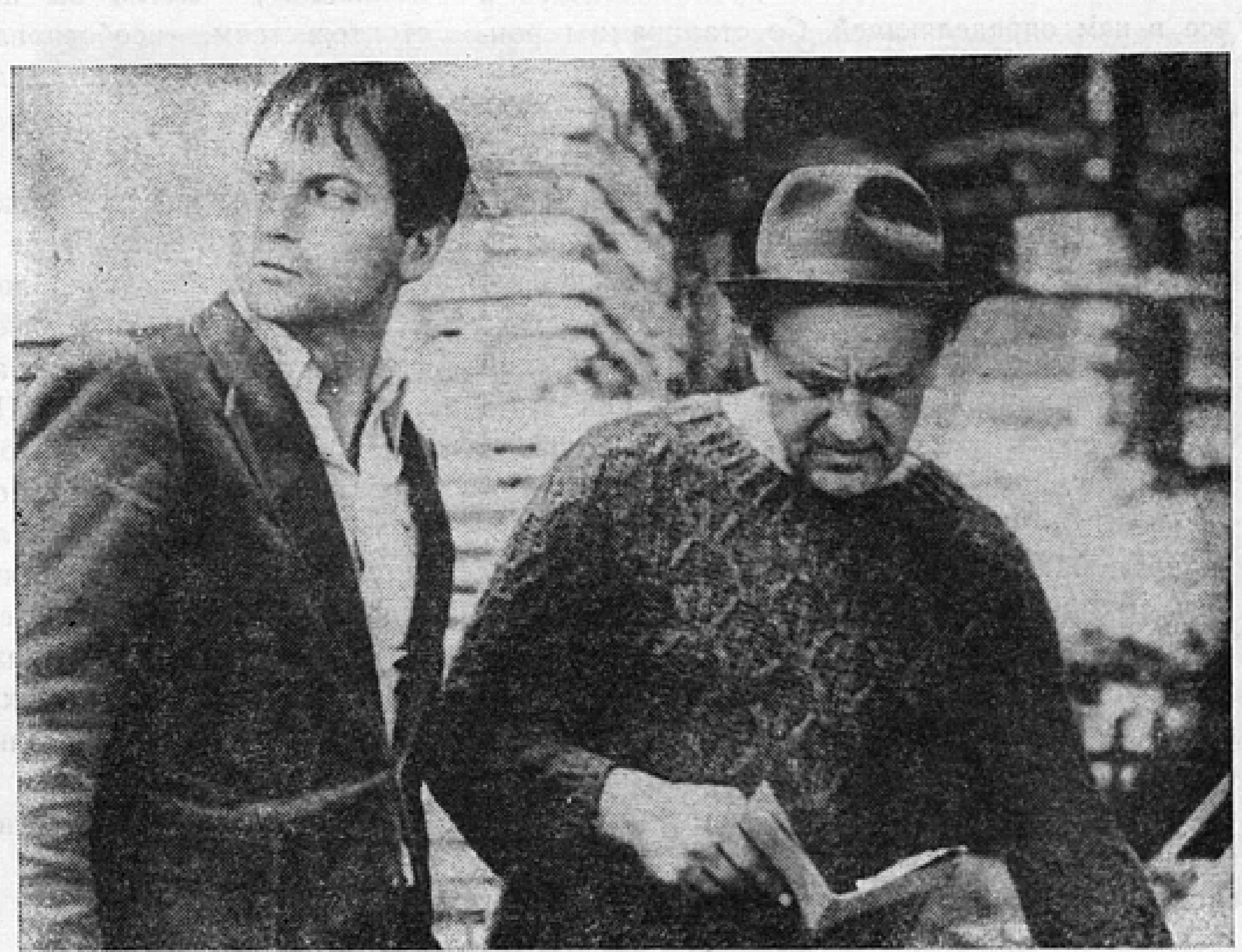
Как и в «Плотине», конфликт завязывается с максималистских устремлений молодого специалиста — на сей раз следователя Андреева, приехавшего в провинциальный город. Столкнувшись с загадкой преждевременного ухода своего предшественника, он решает непременно довести запутанное дело до конца. И выходит к злоупотреблениям такого масштаба, что дальнейшее расследование требует от него недюжинного мужества.

Впрочем, перипетии расследования интересуют авторов лишь постольку, поскольку они касаются нравственной позиции героев. Суть злоупотреблений остается неясной, да это и не так важно — важен анализ общественной атмосферы, позволившей злоупотреблениям свершаться, а бесчестным людям занимать руководящие посты. Фильм не пытается подсластить пилюлю, не подчеркивает случайность аномалии по осторожному принципу «кое-где у нас порой...» Потому и сильны эти бесчестные люди, что сумели создать вокруг себя поле взаимной обороны, где все друг от друга зависят.

Одна из самых сильных сцен фильма — когда приглашенный для беседы в кабинет следователя вальяжный мэр города, убежденный в прочности своего положения, взирает на противника с веселым изумлением титана, одолеваемого докучливым карликом. И читает в глазах Андреева неприкрытую ненависть — законную ненависть к людям, чуждым самой сущности социализма. Ненависть человека, вовсе не уверенного в легкой победе, зато уверенного в правоте своего дела.

Фильм оставляет за скобками множество

«ЗАБУДЬТЕ ЭТОТ СЛУЧАЙ», *режиссер Красимир Спасов*



вопросов: и о природе злоупотреблений, и о том, чем же кончится данная конкретная история. В одном он не оставляет сомнений: из этого первого в своей жизни боя молодой следователь выйдет окрепшим и социально зрелым, выйдет деятелем. Потому что за ним правда нашего времени. Бескомпромиссность общественной позиции. Актеру Филиппу Трифонову удалось создать в этом фильме тот самый образ живого, неходульного, думающего и страдающего, активного современного героя, необходимость в котором так остро ощущает кинематограф.

Художнической зрелостью отмечен и дебют в игровом кино молодого режиссера-документалиста Анны Петковой «Я жду тебя давно» по интересному сценарию Лиляны Михайловой. О фильме спорят, на фестивальной дискуссии выдвигался упрек в мелодраматичности фабулы, в использовании «самоигрального» материала — я не могу разделить это мнение просто потому, что фильм глубоко и искренне волнует.

В каком-то смысле картина Петковой перекликается с фильмом Николая Губенко «И жизнь, и слезы, и любовь» — и не просто схожестью материала, а особой светлой, глубоко человеческой нотой, его пронизывающей и все в нем определяющей. Со стариками героиню фильма Николову сталкивает профессия — она патронажная сестра, то есть медицинская сестра, обязанная регулярно навещать одиноких стариков своего участка, следить за состоянием их здоровья. Но визиты эти постепенно становятся для Николовой не просто исполнением служебного долга — она пытается отдать своим подопечным тот огромный человеческий долг, который недодали им близкие. Общество сделало все, чтобы людям на склоне лет было хорошо. Одного оно даровать не может — тепла и заботы близкого человека. Сына, дочери, внуков. Патронажная сестра пытается пробудить сыновние чувства в преуспевающих детях, а потом решает перезнакомить стариков между собой — и надо видеть, как принаряженные и оробевшие, но счастливые сидят они в ее уютной квартире за празднично накрытым столом. И оттаивают души, и завязываются связи между людьми, и потухшие было глаза снова молоды и сияют, как в забытом прошлом.

Сценарный ход дал возможность развернуть панораму характеров, богатых красками свершившихся судеб, и это настоящий праздник актерских импровизаций, полных юмора и горечи, наблюдательности и мудрости.

Отдаю себе отчет в том, что картина имеет ясную публицистическую задачу и идет к ней порой ценой упрощений в драматургической конструкции. Вне современной общественной ситуации, породившей вот этот странный и противоестественный тип старческого душевного одиночества, фильм, возможно, обнаружил бы свои художественные просчеты. Но вне общественной ситуации фильм не существует. Он ею порожден. Он предусматривает этот контекст, во взаимодействии с ним достигает высокой остроты резонанса.

Утверждая активную позицию в искусстве, болгарское кино обращается и непосредственно к героям, впрямую с искусством связанным. И делает это разнообразно. На фестивале в Варне обилие фильмов о художниках — балерине («Черные лебеди»), кинематографистах («Равновесие»), актере («Собеседник по желанию»), музыкантах кабаре в оккупированном фашистами городе («Барышня и ее мужская компания») — могло бы показаться даже обстоятельством, необоснованно сокращающим тематический диапазон. Если бы не постоянный ракурс таких фильмов: взаимоотношения художника со временем и с обществом. Авторов интересует творческое начало в человеке, его способность осознать свое место в мире, противостоять рутине и шаблону, принять участие в общей борьбе. Полемическую заостренность фильма Людмила Киркова «Равновесие», получившего премию на XIII Московском кинофестивале, мне уже приходилось отмечать на страницах «Искусства кино»[2]. Режиссер Иван Ничев в фильме «Черные лебеди» обратился к миру театральных кулис, кулис балета, причем провинциального. В центре повествования не примадонна, а «девочка из кордебалета», как говорится в таких случаях,— скромная труженица подмостков. Молчаливая, самоуглубленная Виолета.

Фабулы в привычном понимании нет. Есть

---

[2] «Искусство кино», 1983, № 12.

будни театра. И есть мечты о театре — они остались в юности героини и одухотворяют всю ее жизнь. Два временных среза — два самостоятельных пластических решения. Сцены, принадлежащие прошлому, сняты в иной цветовой гамме — словно выцвели. Там, в прошлом, магия театра, с его светом, роскошной нищетой декораций, с его способностью преображаться и преображать все вокруг. Иван Ничев прекрасно чувствует внутреннюю музыку кадра, его поэзию, его способность выразить не только реальное, но иллюзорное. Балет, предстающий на экране обычно искусством блестящим и совершенным, здесь разъят на элементы, на бесчисленные экзерсисы — искусство, умеющее веками потрясать сердца набором па, поддержек и скульптурных поз. Каждый элемент — плод изнурительного и самоотреченного труда. Труд этот — предмет фильма. Не результат, а путь к нему, мучительный и радостный процесс. Результат бывает весьма скромен, и слава не ждет скромную Виолету. А «девочке» уже тридцать...

Но истина в том, что для настоящего художника искусство — не гонки, не конкурс. Оно и есть жизнь. И не так уж важна тут табель о рангах, шкала творческих достижений — кто у нас тут первый? Важен путь, важен порыв к совершенству. В нем смысл. А вовсе не в честолюбивых помыслах — они-то как раз ведут к холодному ремеслу...

Содержание фильма Ничева, таким образом, выходит далеко за рамки балета и искусства вообще. Сложный сплав поэтических и как бы документированных структур, композиция, обусловленная не фабулой, а взаимодействием почти музыкальных тем и лейтмотивов картины,— все это должно настроить зрителя на философский лад, подвигнуть к осмыслению жизни с ее амбициями и настоящими ценностями.

Эти размышления продолжаются в фильме Христо Христова «Собеседник по желанию», как всегда у этого режиссера, поражающем бурлящей мощью каких-то не вполне реализованных еще, не нашедших выхода сил. Христов — художник яркого темперамента и серь-

«СОБЕСЕДНИК ПО ЖЕЛАНИЮ», режиссер Христо Христов



езных устремлений, он не знает сюжетов и образов локальных, камерных — кожей ощущает биение огромного мира вокруг, легко выходит к символам и мотивам глобальных масштабов.

Прототипом героя стал актер Пловдивского театра Цвятко Николов. Больной лейкемией, зная о близкой смерти, он играл Бая Ганьо, одного из самых бравурных, жизнелюбивых и неоднозначных героев болгарской литературной классики. Сумел прожить эти свои последние дни предельно насыщенно и полно. Стремясь создать образ собирательный, режиссер — он же соавтор сценария (написанного вместе с Владимиром Ганевым) — вспоминал судьбы многих художников, живших на высоком накале до последнего мгновения, жаждавших полной духовной реализации. Обращение Христова к этим судьбам свободно от какой-либо дидактики или ходульной героики. Своеобразное раблезианство этой картины на редкость органично, ее трагизм праздничен, ее герой, попавший в цепкие лапы судьбы, лишен обреченности и продолжает править своей жизнью, и последние его слова, заимствованные у прекрасного поэта Веселина Ханчева: «Я жив!»

Примечательно, что ситуация, лежащая в основе фильма Христова, не несет в себе ни грана сентиментальности, надрыва, соблазна выжать у зрителя слезу. Режиссера интересует, как мобилизуются в критический час все физические, а главное, духовные силы человека. Как становится трезвым и ясным его ум, целеустремленной — воля. Популярный актер Бычваров, прошедший войну, знающий цену жизни и смерти, испытывает теперь потребность заново осмыслить все пройденное. И отлетает рутина будней, все сразу становится актуальным, неотложным. Нельзя медлить с премьерой — последней, самой важной. Нельзя оттягивать разговор с сыном — непонятным, живущим какой-то своей жизнью, пробующим себя то в философии, то в пантомиме, то в режиссуре, увлекающимся то дельтапланом, то дискотекой. Сцены встреч и разговоров — тоже самых важных, последних,— эпизоды в клинике перемежаются с эпизодами театральных репетиций. Репетируется все тот же «Бай Ганьо»: подсказка из жизни оказалась более чем содержательной, ибо ведь и «Бай Ганьо» при всей своей бравурности, балаганности — тоже своеобразный акт самоанализа болгарского характера.

Христову удалось создать фильм цельный, исполненный — при всей коллажной броскости изобразительных средств — некоей гармонии, и это гармония сильной, яркой, убедительной жизненной философии. Актер Васил Михайлов, темпераментно играющий Бычварова, выразил не просто замечательную судьбу, но и национальный характер — такова обобщающая сила картины.

●

Едва ли не во всем, что делается сегодня в болгарском кино, ощутима кровная заинтересованность художников в том, чтобы их искусство развивалось серьезно и достойно, с учетом зрительских ожиданий, в постоянном контакте с широкой аудиторией. Укрепление этого контакта — особая забота. Думается, в повестке дня — дальнейшее расширение жанровой палитры кинематографа Болгарии: не обидно ли, например, в такой «певучей стране» не иметь развитых традиций музыкального кино, не странно ли в наш век технического прогресса не использовать богатых возможностей кинофантастики... Новые жанровые территории будут, без сомнения, осваиваться, как и неразработанные проблемно-тематические пласты, что позволит нашим болгарским друзьям еще теснее сблизить экранное творчество с реальными заботами времени.

...Да, истинный уровень искусства определяется не только вершинами, а общей тенденцией, генеральным направлением поиска и его активностью. Поиск же не бывает легким. Нет готовых маршрутов, надо рисковать, пробовать. Но есть надежные ориентиры и критерии творчества, постоянно поверяемого жизнью.

Болгарское социалистическое киноискусство твердо помнит и не упускает из виду эти ориентиры.

Варна — Москва

Роли и фильмы Орнеллы Мути

Георгий Богемский

О «феномене Челентано» мы писали не так давно[1]. Теперь время поговорить о другой фигуре итальянского кинематографа, об актрисе, которая, несмотря на свою молодость, уже не первый год пользуется широчайшей известностью у себя на родине и далеко за ее пределами, о новой кинозвезде — Орнелле Мути.

В наш век женской эмансипации и кинодивы стали другими. Они, как и прежде, красивы, зачастую талантливы, тоже являются законодательницами моды и образцом для подражания в глазах миллионов поклонниц. Но они теперь гораздо проще, демократичнее, и многие из них гордятся тем, что достигли славы без помощи влиятельных покровителей — знаменитых режиссеров или богатых продюсеров, как говорится, «сделали себя сами». Вот и Орнелла Мути говорит о себе: «Я абсолютно обычная девушка». Сказано не без кокетства, но доля истины здесь есть...

Имени Орнеллы Мути не найти в вышедших всего несколько лет назад солидных справочниках по кино. Обстоятельства ее жизни и карьеры приходится искать в газетных рецензиях, интервью, в иллюстрированных журналах, падких на скандал и сенсацию. Отбросив все наносное, случайное, сиюминутное, попробуем проследить творческий путь молодой актрисы и разобраться в слагаемых ее быстрого и громкого успеха.

Орнелле Мути двадцать восемь лет, и ровно половину жизни она снимается в кино: почти полтора десятка лет работы, более трех десятков фильмов за плечами — немалый стаж и немалый опыт. Мути на год превзошла «рекорд», установленный в свое время другой итальянской «звездой» — Стефанией Сандрелли, с которой, кстати сказать, у нее есть, как мы увидим, немало общего. Стефания дебютировала пятнадцати лет, а Орнелла Мути — четырнадцати. Но еще до того как в жизнь ее вошло кино, девочкой-подростком она уже выступала по телевидению в рекламных передачах.



[1] См.: «Искусство кино», 1984, № 8.

Хорошенькую и задорную девчонку впервые пригласил сниматься в кино в 1970 году Дамиано Дамиани — ныне прославленный мастер итальянского политического детектива. Уже тогда режиссера глубоко интересовали проблемы итальянского Юга, особенно Сицилии — ее нравы, жизненный уклад, в котором столь зловещую роль издавна играет мафия. Фильм назывался «Самая красивая жена». Тогда-то юная Франческа Романа Ровелли, которую дома до сих пор называют Френци, и взяла псевдоним Орнелла Мути. Внешние данные дебютантки были замечены и оценены и зрителями и режиссерами — красота ее для итальянки необычная, своеобразная. В жилах Франчески итальянская кровь смешана с прибалтийской (отец — неаполитанец, мать — эстонка по происхождению). Вот, наверное, откуда эти зеленые глаза, ласковые и лучистые, но умеющие быть холодными, широковатые скулы, чуть вздернутый носик...

Орнелла сыграла в фильме Дамиани юную сицилианку Франческу Чимароза, которая приглянулась молодому парню Вито, связанному с мафией (его играл Алессио Орано — впоследствии муж Орнеллы Мути). Вито нравился Франческе своей смелостью и решительностью, но, поняв, что жених смотрит на нее как на «вещь», она разрывает помолвку. Вито, страдая больше от уязвленного самолюбия и насмешек соперников, чем от несчастной любви, решает овладеть девушкой, похитив ее. Теперь-то Франческа, убоявшись молвы и пересудов, должна будет выйти за него замуж. Но Франческа не уступает насилию и подает на похитителя в суд. Она не подчиняется ни уговорам собственных родителей, ни угрозам, ни даже попыткам физической расправы...

Картина «Самая красивая жена» с Мути в главной роли пополнила список кинопроизведений, обличающих отсталость, дикость сицилийских нравов и произвол мафии. Орнелла Мути сыграла гордую и независимую современную девушку, смело бросающую вызов ревнителям старого уклада жизни; здесь она похожа на героиню Стефании Сандрелли в памятных лентах Пьетро Джерми «Развод по-итальянски» и «Соблазненная и покинутая». А вскоре случилось так, что Сандрелли и Мути появились на экране рядом: начинающая Орнелла снялась в 1971 году в любовной драме «Лето, исполненное нежности», в которой уже тогда знаменитая Стефания исполняла главную роль.

В следующем году Мути сыграла приехавшую в Италию молодую датчанку Ингрид в уголовной ленте «Идеальное место для убийства», год спустя — юную монахиню в костюмном историческом фильме «Монахини из Сан-Арканджело», а затем — дочь главаря гангстерской шайки Ассунту в фильме «Все сыновья «маммасантиссимы». Дальше последовали роли в лентах «Аппассионата» и «Знакомы ли вы с моей женой?», а затем и в других столь же непритязательных фильмах, которые итальянцы, пользуясь футбольной терминологией, иногда называют «кино серии Б».

Итальянский экран не так-то часто балует зрителя встречами с новыми актерскими дарованиями: молодому исполнителю нелегко внедриться в среду признанных кинозвезд. Чаще всего из фильма в фильм снимаются одни и те же давно утвердившиеся, завоевавшие широкую популярность не только в Италии, но и за рубежом актеры и актрисы, имена которых продюсеры и режиссеры считают «надежными», ибо они наверняка, независимо от качества картины, привлекут зрителя. А начинающие, сколь бы талантливы и красивы они ни были, если и снимаются, то обычно лишь во второсортных фильмах.

Вот почему стремительное восхождение Орнеллы Мути на кинонебосклон Италии явилось своего рода сенсацией: такое еще никому, кажется, в течение ряда лет не удавалось. Правда, молодое поколение в последнее время заставило потесниться пятидесятилетнюю Софию Лорен и сорокапятилетнюю Клаудию Кардинале, но, скажем, Моника Витти все еще не сдает позиций и словно обрела вторую молодость, перейдя в жанр комедии (ее теперь называют «Сорди в юбке»). Ведет успешные «арьергардные бои» и актриса, которую вольно или невольно в чем-то повторяла Орнелла Мути — Стефания Сандрелли (ей сегодня под сорок, и в кино уже снимается ее дочь Аманда). Ну, а в 70-е годы, когда Орнелла Мути только начинала свой путь в кино, Лорен, Кар-

диале, Витти и другие «звезды» со стажем являлись еще более серьезными соперницами. Вместе с тем множилось число молодых конкуренток: тут и ослепительная красавица Лаура Антонелли (помните ее в фильме «Невинный»?), и очень модная ныне Элеонора Джорджи (мы ее видели в «Человеке на коленях»), и Корин Клери (советскому зрителю она знакома по картине «Блеф»), и совсем недавно заявившие о себе Джулия Де Сио, Лаура Моранте, Марина Сума, не говоря уж о «звездах» и «звездочках» менее ярких...

Пробиться и, главное, удержаться Мути сумела, выдерживая темп работы по два-три фильма в год. При этом, повторяю, она не прибегала к покровительству знаменитых режиссеров или крупных продюсеров, всего добиваясь самостоятельно. На ее стороне были обаяние молодости, оригинальная внешность, природная одаренность, благодаря чему ее героини — едва ли не с самого начала — выглядели и привлекательно, и необычно. Впрочем, тут, видимо, был еще и элемент актерского везения... За первыми малопримечательными лентами последовали фильмы более серьезные, роли, сыгранные у режиссеров-художников, а не ремесленников — с многоопытными, известными партнерами.

Впервые наши зрители встретились с Орнеллой Мути в социальной комедии Марио Моничелли «Народный роман» (1974). Моничелли — видный мастер комедийного жанра, многие его ленты отличаются демократической и антифашистской направленностью, содержат заряд социальной критики. В «Народном романе» Мути играла юную Винченцину, вышедшую замуж за своего крестного отца — уже немолодого Джулио. Он — квалифицированный рабочий, считающий себя (увы, не всегда достаточно обоснованно!) сознательным и современным человеком, чуждым предрассудков. В роли Джулио снимался опытнейший Уго Тоньяцци, впоследствии не раз выступавший в «дуэте» с Мути. Винченцина приехала в Милан, крупный промышленный город на севере Италии, где работает Джулио, из далекой юж-

С Тони Музанте в фильме «УГАСАНИЕ ЛЮБВИ»



ной деревни. Однако эта крестьянская девушка не теряется в новых для нее жизненных обстоятельствах, быстро взрослеет, обретает качества духовно зрелой личности. Она, подобно юной Франческе, не желает подчиняться власти мужа, на деле остающегося в плену предрассудков и отживших традиций, которые он на словах отрицает. Отвергнув и ревнивца мужа, и влюбленного в нее молодого полицейского (его играл ныне популярный Микеле Плачидо), Винченцина решает начать новую, самостоятельную жизнь. Смешная и озорная комедия Моничелли затрагивала вполне серьезные и весьма актуальные для сегодняшней Италии проблемы, связанные с процессом женской эмансипации, и потому характер Винченцины, искренне и достоверно воплощенный совсем юной актрисой, пришелся зрителям по душе.

Похоже, что образы молодых женщин, не связанных условностями буржуазной морали и традиционного уклада жизни (таких, как Франческа или Винченцина), особенно импонировали Орнелле Мути, будучи ей внутренне близкими. В своей личной судьбе она словно в чем-то их повторяла. Так, после развода с актером Орано она осталась одна с дочерью Найке (сейчас ей уже девять лет), а затем, полюбив финансиста из Бергамо Федерико Факкинетти, не торопилась сочетаться с ним законным браком...

Нелегким испытанием для актрисы стало участие в фильме Марко Феррери «Последняя женщина» (1976). Феррери, один из известнейших режиссеров итальянского и французского кино, вечный его enfant terrible — фигура сложная и противоречивая. Этот несомненно одаренный художник начинал свою кинематографическую деятельность в Испании с комедий в духе итальянского неореализма, но с изрядной долей чисто испанского мрачноватого юмора (его постоянным сценаристом является испанский писатель-сатирик Рафаэль Аскона), а затем ставил в Италии фильмы, обличавшие лицемерие буржуазного брака и семьи. К антибуржуазным мотивам со временем добавились антиклерикальные, особенно громко прозвучавшие в фильме «Аудиенция» (1971). Но постепенно в его лентах начали брать верх болезненные мотивы апокалиптического отчаяния и безысходности, сопутствующие показу не только семейных отношений, но вообще отношений между мужчиной и женщиной. В мрачных повествованиях Феррери о крахе любви и нормальных человеческих связей много грубого натурализма, эротики, в них сквозит желание эпатировать зрителя любой ценой. «Ультралевые», «сверхантибуржуазные» высказывания этого превозносимого леворадикальной критикой режиссера, его «нонконформизм» и обличение коммерческого кино на практике оборачиваются самым настоящим коммерческим кинозрелищем, в котором пущены в ход все средства, дабы пощекотать нервы пресыщенного зрителя.

В «Последней женщине» Орнелле Мути досталась роль Валери, любовницы инженера Жерара (Жерар Депардье), которого бросила жена-феминистка. Валери обихаживает покинутого супруга и его маленького сына. Жерар безуспешно пытается наладить заново свою супружескую жизнь, утвердиться как «глава семейства». Катастрофа наступает, когда завод, где он служит, временно прекращает работу. Теперь Жерар вынужден целыми днями сидеть дома. Его столкновения с Валери становятся все резче, он ощущает свой крах как мужчина и даже как отец, ибо ребенок больше нуждается в Валери, чем в нем. Жизненные неурядицы, сознание своей несостоятельности подтачивают неустойчивую психику этого человека. Валери — как личность — оказывается жизнеспособнее, сильнее его. В конце концов Жерар в порыве отчаяния кастрирует себя электрическим ножом...

Помимо Депардье в фильме снимались такие знаменитости, как Мишель Пикколи и Ренато Сальватори. Сенсационный успех этой мрачной притчи, громкие имена режиссера и исполнителей подняли акции молодой актрисы, создавшей образ Валери — женщины, чье поведение олицетворяло победу «слабого пола» над обанкротившимся во всех отношениях мужчиной. Несколько забегая вперед, скажем, что Мути довелось еще дважды сниматься у Феррери — в фильме «Рассказы об обыкновенном безумии» (1981) и в картине «Будущее — это женщина» (1984).

Первая из названных лент снята по рассказам американского писателя Чарлза Буковски. Это беспросветно печальная, хотя местами и ироничная история самой красивой девушки в городе, юной и простодушной проститутки по имени Кэсс, доводящей себя до саморазрушения и гибели. В «Рассказах об обыкновенном безумии» (заголовок картины вполне соответствует ее содержанию) партнером Орнеллы Мути был американский актер итальянского происхождения Бен Гадзара. Фильм был ориентирован главным образом на американскую публику, у которой популярны и Буковски, и Гадзара, и имел скандальный успех.

Такие же «лавры» достались и картине «Будущее — это женщина», хотя здесь у Орнеллы Мути была роль посерьезнее, притом что созданный ею экранный образ был призван буквально травмировать зрителя. Актриса снималась накануне рождения второй дочери — Каролины, будучи, что называется, на сносях, демонстрировала перед камерой свой огромный живот, а потом и родившегося ребенка (маленькая Каролина, которой сейчас около года, можно сказать, начала сниматься еще во чреве матери). На этом и был построен сюжет картины.

...Гордон, врач, разочаровавшийся в своей профессии, занялся садоводством, чтобы внести посильный вклад в борьбу с отравлением окружающей среды. Его жена Анна руководит рекламным отделом большого магазина. Супруги решили не иметь детей, поскольку считают, что мир стоит на грани катастрофы, и чувствуют себя одинокими. Случайно в их жизнь вторгается Мальвина, юная и красивая бродяжка без мужа, без семьи, собирающаяся вскоре родить. Кажется, познав крайний предел отчаяния, Мальвина сейчас абсолютно спокойна, даже полна веры в будущее. Эта девушка — полный контраст лишенным всяких надежд супругам. Словно кукушка, она устра-

С Адриано Челентано
в фильме «УКРОЩЕНИЕ СТРОПТИВОГО»





«СМЕРТЬ НЕГОДЯЯ»

ивается в чужом гнезде. Мальвина и ее будущий ребенок как бы восполняют ущербность семьи Гордона и Анны. Анне кажется, что Гордон влюбляется в Мальвину, да и сама она слишком уж к ней привязалась. И супруги решают изгнать загостившуюся у них женщину. Но когда та уходит, Анна и Гордон осознают, что уже не могут без нее обойтись. Мальвина возвращается — и начинается странная жизнь втроем...

Орнелла Мути создает здесь неординарный образ молодой женщины, бездумной и беззаботной бродяжки, которую, несмотря на ее положение, привлекают шумные молодежные сборища — танцплощадки, ночные клубы, концерты популярных эстрадных певцов. Во время одного из концертов толпа обезумевших поклонников модного исполнителя рока, разгоняемая полицией, увлекает за собой Анну, Гордона и Мальвину. Бывшего доктора, оберегавшего в давке живот Мальвины, сбивают с ног и затаптывают насмерть. После похорон Гордона все происходит согласно экзистенциалистской логике фильма: Мальвина возвращается к бродячей жизни, оставив своего ребенка Анне, вдове человека, погибшего ради того, чтобы этот ребенок родился...

Партнерами Мути в этой ленте были западногерманская актриса Ханна Шигула и швед Нильс Арструп.

Пожалуй, главным итогом участия Орнеллы Мути в фильмах Феррери было ее утверждение не только на итальянском, но и на мировом экране; после них она стала международной кинозвездой.

●

Но вернемся к картинам 70-х годов. Из них немалым успехом пользовалась психологическая драма Дино Ризи «Комната епископа» (1977), где Мути вновь встретилась с Уго Тоньяцци. В том же, 1977 году актриса снялась во Франции в знакомом советским зрителям политическом детективе «Смерть него-

дяя», снятом режиссером Жоржем Лотнером по роману Рафа Валле. Главную роль — Ксавье Марешаля — играл Ален Делон. Напомню, что в фильме идет борьба между двумя группировками за дневник убитого депутата Национального собрания Франции, в котором содержатся записи, компрометирующие многих влиятельных политиканов. Орнелле Мути удалось создать в этой приключенческой ленте с перестрелками и преследованиями во многом новый для нее характер простой и смелой девушки, с риском для жизни помогающей Ксавье сохранить дневник с разоблачениями высокопоставленных преступников и вывести их на чистую воду.

Мути очень нравилась зрителям и в любовной мелодраме Энрико Мария Салерно «Угасание любви» (1978), в которой она выступила вместе с известным американским актером итальянского происхождения Тони Музанте. Однако более интересной оказалась ее работа того же года в трагикомедии «Первая любовь», на съемках которой она снова очутилась рядом со своими давними коллегами и наставниками — Дино Ризи и Уго Тоньяцци.

...Обыкновенная девушка, уборщица в доме для престарелых актеров, Мути — «первая любовь» стареющего эстрадника (Уго Тоньяцци), прежде не знавшего, что такое настоящее чувство. Он осыпает девушку знаками внимания, пытается проникнуть в ее личную жизнь, мечтает, что сделает из нее «звезду» варьете. Пожилой актер уже видит свою любимую на сцене, в роскошном эстрадном туалете, с победоносной улыбкой молодости на устах. А когда он наконец добивается пенсии и получает значительную сумму (причитающуюся за прошлые годы), актер предлагает ей уехать вместе с ним в Рим. Девушку не приходится долго уговаривать: она рада бежать из заброшенной в горах богадельни, от постылой работы, пусть даже с этим чуть комичным и далеко не молодым поклонником. Щедрость актера не знает предела: он модно и эксцентрично одевает любимую, живут они в лучших отелях, обедают в дорогих ресторанах. Девушка бла-

С Григорием Чухраем
на съемках фильма «ЖИЗНЬ ПРЕКРАСНА»



годарна своему покровителю, внимательна, порой даже нежна с ним, но тем не менее держится как-то отчужденно. А когда деньги кончаются и из всех попыток актера получить ангажемент для дебютантки ничего не выходит, девица столь же спокойно и естественно, как сошлась с ним, изменяет старику чуть ли не у него на глазах с директором маленькой частной телестудии, согласившимся за такую «плату» выпустить ее в эфир в рекламном номере... Орнелла Мути в этом меланхоличном фильме-бенефисе, сценарий которого был написан специально для Тоньяцци, показала себя достойной партнершей талантливого актера, обладающего огромным опытом. Ее героиня — предприимчивая, практичная, временами даже чуть циничная — совсем не «злодейка», она просто воплощение неосознанной жестокости, эгоизма молодости, нетерпеливой жажды славы и успеха. Дуэт Мути — Тоньяцци и на этот раз удался на славу.

Куда менее успешным было появление Орнеллы Мути в фильме Серджо Корбуччи «Детективная история в Неаполе» (это была ее четвертая лента 1978 года) — комедийном детективе с хитро закрученным сюжетом. Несмотря на все ухищрения Корбуччи (он сам написал сценарий), сделавшего ставку на неаполитанский фольклор и «экзотику», картина не поднялась выше уровня заурядной коммерческой продукции. Не спасло ее и участие Марчелло Мастроянни, популярного ныне Ренато Поццето, Мишеля Пикколи — персонажи выглядели надуманными и нелепыми.

●

Когда в 1979 году начались переговоры о постановке совместного фильма «Жизнь прекрасна», итальянская сторона предложила Григорию Чухраю на главные роли Орнеллу Мути и Джанкарло Джанини как двух молодых и высоко котирующихся актеров. Оба они оправдали возлагавшиеся на них надежды, доказав, что их популярность не случайна.

Мути отнеслась к работе у Чухрая с энтузиазмом и ответственностью. Об этом свидетельствовали ее интервью, данные до начала съемок. Говоря о кризисе, переживаемом итальянским кино, актриса подчеркивала свое желание попробовать силы у крупного зарубежного режиссера в серьезном фильме. «Конечно, может быть, я и не Элеонора Дузе, — говорила Орнелла Мути, — но я хочу, по крайней мере, в этом убедиться. А здесь мне этого не позволяют сделать». В другом интервью она признавалась: «Я очень хочу сыграть содержательного человека. До сих пор мне приходилось изображать девушек-пустышек».

Эта — третья по счету — встреча советских зрителей со знаменитой итальянской актрисой оказалась самой значительной и интересной.

О фильме «Жизнь прекрасна» у нас уже много писали. Действие его происходит в некой южноевропейской стране, где царит режим фашистской тирании. Перед героем фильма — бывшим летчиком, молодым таксистом Антонио (Джанкарло Джанини) встает вопрос: с кем ты? Он сознает, что одного покоя и чувства любви для настоящего счастья недостаточно. Прийти к этому выводу Антонио помогает его подруга Мария (Орнелла Мути), активная подпольщица; кафе, где она работает официанткой, — явка патриотов, борющихся против диктатуры. Антонио становится участником Сопротивления. А когда его арестовывают и товарищи начинают в нем сомневаться, боясь, что он их выдаст, Мария решительно встает на его защиту, уверяя в честности и мужестве Антонио. Факты доказывают ее правоту, и Антонио получает задание организовать побег заключенных из фашистской тюрьмы...

Образ самоотверженной и смелой Марии, увлекающей на путь борьбы своего возлюбленного, несомненно стал новым и важным этапом в актерской судьбе Орнеллы Мути. Ее Мария — не только храбрая и убежденная участница антифашистской борьбы: она еще и мягкая, добрая, порой даже простодушная и наивная женщина. Сила ее любви, вера в дело, во имя которого она рискует жизнью и свободой, помогают и Антонио сделать выбор, достойный человека.

В 1980 году Мути впервые появилась на экране в паре с Адриано Челентано. Не будем здесь много говорить об «Укрощении строптивого», названном в анкете журнала «Советский экран» лучшим зарубежным фильмом, демонстрировавшимся у нас в 1983 году: его, на-

верно, многие видели. Заметим только, что эта веселая, озорная лента как бы пародирует ситуации известной щекспировской пьесы.

Талант Орнеллы Мути неожиданно раскрылся здесь новой гранью — комедийной, иронической. Однако Челентано все же несколько теснит партнершу — он словно бы все время напоминает, что это «его» фильм...

Коммерческое кинозрелище, равно как и буржуазное кино с претензией на серьезность, ставит перед молодой актрисой все новые, порой, мягко говоря, весьма странные задачи. О ролях Мути в болезненно мрачных фильмах-притчах Феррери мы уже говорили. Под стать им и роль в нашумевшей ленте Паскуале Феста-Кампаниле «Девушка из Триеста» (1983) — авторской экранизации одноименного романа (режиссер является еще и известным писателем-беллетристом).

...Художник Дино Романи случайно становится свидетелем спасения изумительно красивой молодой девушки, которая, видимо, пыталась покончить с собой, бросившись в море. Ее зовут Николь. С этой мимолетной встречи начинается роман Николь и Дино, основанный на взаимном влечении, но далеко не безоблачный. Поведение девушки совершенно непредсказуемо: время от времени она неожиданно куда-то исчезает, постоянно лжет. Дино живет в непрерывной тревоге и напряжении, покуда не узнает, что Николь больна и лечится в психиатрической клинике, пользуясь относительной свободой. Уже немолодой художник пытается силой своей любви вернуть девушку в нормальный мир, терпит ее странности, эксцентрические выходки. А Николь мерещится всякая нечисть, порой ее охватывает мания преследования. Обритая наголо, полуобнаженная — такой она появляется на экране перед своей гибелью...

В роли Романи снимался Бен Гадзара. Здесь исполнители двух главных ролей не мешают друг другу — у каждого есть возможность блеснуть своим мастерством. И Мути проявляет себя достойной партнершей искушенного Гадзары. Актриса умело рисует убедительный



С Джерми Айронсом в фильме «ЛЮБОВЬ СВАНА»



С дочерью Найке

портрет женщины с неустойчивой психикой, мгновенными переменами настроения.

Николь сознает свое состояние — она то в тяжелой депрессии, то чрезмерно возбуждена, она боится окончательно потерять рассудок. Героиня Мути невольно вызывает у зрителя жалость, сочувствие, которые в значительной мере снимают двусмысленность и эротическую окраску многих сцен. Внешний рисунок роли — холодный взгляд зеленых глаз, резко контрастирующий с чуть тяжеловатыми, но по-детски мягкими чертами округлого лица, — точно соответствовал состоянию несчастной Николь. Орнелла в очередной раз обнаружила многогранность своего дарования, способность к мгновенному перевоплощению, к глубокому психологическому проникновению в образ. И не вина, а беда актрисы, что в «Девушке из Триеста» — увы, это было не в первый и не в последний раз — создаваемый ею образ столь явно не отвечал ее характеру, ее собственному мироощущению.

В прошлом году Орнелла Мути снова была приглашена сниматься в фильме, который, по крайней мере в замысле, отвечал уровню ее таланта, — в экранизации романа Марселя Пруста «По направлению к Свану».

Картина вышла под названием «Любовь Свана», она имеет долгую и невеселую предысторию. Когда-то еще Лукино Висконти намеревался экранизировать этот роман, первый в цикле «В поисках утраченного времени». Однако для осуществления проекта продюсеры выбрали другого режиссера — менее требовательного, более «кассового», но тоже с громким именем — Джозефа Лоузи, который, впрочем, тоже не снял фильм из-за отсутствия средств, необходимых на эту дорогостоящую постановку...

На сей раз за экранизацию взялся западногерманский режиссер Фолькер Шлёндорф; ему предстояло перенести на экран лишь одну сюжетную линию романа — историю любви парижского денди Шарля Свана к даме полусвета Одетте де Кресси. «Любовь Свана» — продукция Франции и ФРГ. В главных ролях снялись англичанин Джерми Айронс, итальянка Орнелла Мути (единственное напоминание о том, что идея фильма зародилась в Италии), французские актеры, в их числе Ален Делон в роли Шарлюса.

Участие в такой масштабной, давно ожидаемой постановке явилось еще одним серьезным экзаменом для Орнеллы Мути. И сразу отметим: она переиграла своих партнеров, ей, а не Свану принадлежит центральное место в фильме. Сван — Айронс, несмотря на его мужскую привлекательность и великолепные манеры, кажется по сравнению с живой, естественной, постоянно меняющейся Одеттой — Мути каким-то деревянным, застывшим, а Шарлюс — Делон временами просто карикатурен, настолько не подошла актеру эта роль. Именно образ Одетты несет в картине основную нагрузку, через него раскрывается главная, сквозная идея многотомного цикла романов Пруста, стремившегося показать недостоверность, относительность представлений человека о себе, о мире и обществе, непрочность самого общества.

...Истребив в себе явную буржуазность, Сван получил доступ в аристократические круги,

стал знатоком живописи, серьезным ценителем искусства, сквозь призму которого он и воспринимает окружающее. Его столь возвышенная любовь к Одетте де Кресси, не слишком шикарной кокотке, возникла не столько из ощущения неполноты жизни, сколько благодаря удивительному сходству Одетты с женщинами с полотен Боттичелли, казавшимися Свану идеалом красоты. Идеализируя Одетту, он не способен понять ее истинный характер. Мотив любви Свана к Одетте — мотив релятивности жизненных явлений и человеческих восприятий, ибо их роман и брак строятся на идее неуловимости и непостижимости сокровенной сути человеческой натуры, о которой у другого человека может создаться лишь относительное, а потому искаженное, неверное представление...

Здесь не место для подробного анализа фильма Шлёндорфа. В целом он производит впечатление тяжеловатого, холодного, хотя обстоятелен и точен в деталях. К тому же смотреть его мешает неотступная мысль, что Висконти наверняка сделал бы и тоньше, и лучше... Некоторым критикам картина дала основания утверждать, что Пруст, мол, вообще не поддается экранизации. Но нас интересует другое: то, что Мути в трудной роли Одетты проявила себя блестяще. Актрисе удалось не только верно передать томную, несколько усталую красоту Одетты де Кресси (что не так-то легко при цветущей, яркой молодости исполнительницы), но и чрезвычайно противоречивые черты ее характера: неуловимость, изменчивость, уклончивость, некоторую таинственность, романтичность и в то же время грубоватую чувственность, порой вульгарный практицизм, мещанство, лживость. И тут же — простодушие, даже наивность, пусть порой напускные, доброту, нежность, подчас, несомненно, искренние. Эта содержанка неожиданно оказывается способной на удивительно тонкие чувства и глубокие суждения. Познать подлинную сущность Одетты Свану не дано — и Мути тонко передает этот важнейший аспект психологической коллизии, на которой основывается произведение в целом. Своей работой в картине «Любовь Свана» актриса вновь подтвердила, что время «девушек-пустышек» в ее творческой биографии миновало и теперь ей доступны художественные задачи исключительной сложности.

●

Что делает Орнелла Мути сейчас, когда пишутся эти строки? В конце прошлого года актриса начала работать на миланском телевидении, участвуя в телепередаче «Премиатиссима» («Самая премированная») — шоу, которое показывают по субботам. Ее партнеры — популярный актер эстрады и кино Джонни Дорелли и молодой эстрадный певец, любимец молодежи Мигель Бозе (сын некогда знаменитой киноактрисы Лючии Бозе). На съемки в Милан Мути приезжает из города Кьяссо в Швейцарии, где живет с младшей дочерью Каролиной, с которой никогда не расстается. В одном из недавних интервью актриса говорит, что только теперь познала настоящую радость материнства: когда родилась старшая, Найке, Орнелла сама была еще слишком молода, и дочь стала для нее скорее подругой — они вместе играли, занимались спортом...

Кроме дочерей и кинематографа у Мути есть еще одна страсть — фотография. Фотоаппарат всегда при ней, и она снимает все интересное, что видит.

Еще сравнительно недавно об Орнелле Мути писали как о многообещающем молодом даровании — сегодня ее творческая судьба в главном уже состоялась. Итальянское кино давно нуждалось именно в такой актрисе, обладающей многогранным талантом, способной сыграть и подлинную современную героиню. Героиню с большой буквы. Похожую, к примеру, на девушку из народа, сильную духом, целеустремленную, уверенно чувствующую себя в жизни Марию из фильма с воодушевляющим названием «Жизнь прекрасна».



АФГАНИСТАН. После победы апрельской революции Советское общество дружбы и культурных связей с Афганистаном совместно с союзами кинематографистов, писателей, журналистов, композиторов СССР, ВТО и ВААП учредили премии, которые ежегодно вручаются общественным деятелям, работникам искусства и литературы ДРА за вклад в развитие национальной культуры, укрепление советско-афганской дружбы и сотрудничества. Среди лауреатов премии 1985 года трое афганских кинематографистов — Азизулла Хадаф, Асадулла Хабиб, Факир Наби.

Азизулла Хадаф известен в Афганистане как актер театра и кино, создавший за годы, прошедшие после победы национально-демократической революции, десятки ролей в фильмах и спектаклях, поставленных по произведениям отечественных авторов, а также русских писателей — Чехова, Гоголя, Островского, Шолохова. Хадаф начинал свою трудовую биографию рабочим промышленного предприятия, с оружием в руках защищал революционные завоевания афганского народа от посягательств внешней и внутренней реакции, был участником армейской самодеятельности. Вскоре после окончания Высших курсов актерского мастерства в Кабуле он стал одним из популярнейших в стране актеров. Анализируя работы Хадафа, критика обычно отмечает не только его профессионализм, но и оригинальную трактовку роли; снимаясь в фильме, он обычно становится полноправным соавтором драматурга и режиссера. Большой успех принесло Хадафу участие в картине «Деревня пробуждается», за роль в которой он был награжден дипломом 1-й степени Союза работников кино ДРА. Злободневный по теме фильм, отразивший важные социально-экономические преобразования, осуществляемые в стране после апрельской революции, и рост самосознания крестьян, встающих в ряды борцов с врагами новой жизни, — встретил живой отклик у афганских зрителей. Хадаф много сделал для развития кинематографа и театрального искусства для детей; он организовал детские творческие коллективы во Дворце пионеров Кабула, в детдоме «Ватан» («Родина»), в нескольких школах и лицеях. В качестве режиссера Азизулла Хадаф осуществил с детским коллективом постановку популярного спектакля «Дети — беженцы из Палестины».

Имя — другого лауреата — Асадуллы Хабиба — знакомо нашим зрителям по совместному советско-афганскому фильму «Жаркое лето в Кабуле». Он принимал участие в написании сценария этой ленты. Широк круг творческих интересов Хабиба: он выступает и как театральный драматург — его пьесы с успехом идут на сценах «Афган-нандари», «Нанзара» и других театров страны; он — автор ряда поэтических произведений и рассказов, работает как литературовед и переводчик, являясь одновременно ректором Кабульского университета и председателем Литературного клуба имени М. Горького при Доме советской науки и культуры в Кабуле.

Факир Наби — молодой кинематографист, его творческий путь начался уже после революции, которую он защищал с оружием и кинокамерой в руках, снимая хронику национально-освободительной борьбы афганского народа. В качестве актера Наби работал в театре «Афган-нандари»; в настоящее время он руководит отделом мультипликации на телевидении.

Присутствовавший на церемонии присуждения премий в Доме дружбы с народами зарубежных стран посол Демократической Республики Афганистан в Советском Союзе Хабиб Мангал в своем выступлении подчеркнул, что победа апрельской революции, седьмая годовщина которой отмечалась в нынешнем году, ознаменовала качественно новый этап в развитии национальной культуры и способствовала появлению плеяды талантливых мастеров искусств, поставивших свое творчество на службу интересам народа.

Л. Авдеева

БОЛГАРИЯ. Николай Волев, постановщик острых сатирических комедий «Двойник» и «Калиф на день», закончил свою третью картину — «Любить на-

перекор». В основу сценария, написанного режиссером, положен одноименный роман известного болгарского писателя-сатирика Чавдара Шипова.

В пользовавшихся широким успехом прежних работах Волева критика отмечала его умение обнаружить важный подтекст внешне непримечательных событий, всесторонне исследовать поведение человека, попавшего в комическую ситуацию, нередко разрешающуюся драмой. Художника особенно привлекает герой, который из-за отсутствия житейского прагматизма выглядит в глазах окружающих чудаком. Таков и главный персонаж фильма «Любить наперекор».

«В названии картины, — говорит режиссер, — для меня содержится глубокий смысл. Я ставлю ударение на слове «наперекор». В нем — выражение определенной позиции, взглядов, которые мне лично очень симпатичны. Думаю, что сегодня, как и во все времена, человеку необходимо упорство, чтобы отстоять то, во что он верит. Наша лента — о людях, которые живут «наперекор», вопреки любым преградам, возникающим на их пути, — болезням, разочарованиям, обидам. Живут, сохраняя оптимизм...»

В фильме «Любить наперекор» заняты популярные актеры болгарского театра и кино Велко Кынев и Мария Статулова. Главную роль сыграл четырнадцатилетний Иван Велков; в картине участвуют также и непрофессиональные исполнители.

Е. Высоковская

ГДР. ...Цветущий город, который в конце прошлого — начале нынешнего века называли «Флоренцией на Эльбе». Мрачная груда развалин, оставшаяся на его месте за несколько недель до окончания второй мировой войны. Сегодняшний Дрезден, еще более прекрасный, чем когда-то... Эти кадры вошли в новую документальную ленту «Обновленная красота Оперы Земпера», снятую на Дрезденской студии мультипликационных фильмов по заказу Международного совета по проблемам памятников и достопримечательных мест.

Картина посвящена истории создания Дрезденской оперы, построенной по проекту известного немецкого архитектора Готфрида Земпера в 1871—1878 годах. (Среди других знаменитых работ Земпера — здание Дрезденской картинной галереи.) Многочисленные планы, эскизы, чертежи, рисунки и картины старинных и совре-

Велко Кынев и Николай Волев на съемках фильма «ЛЮБИТЬ НАПЕРЕКОР»
(фото из журнала «Филмови новини»)



менных художников, подробный комментарий ученых и специалистов дают представление о том, как задумывался и возводился один из самых красивых оперных театров Европы.

Фильм рассказывает и о том, как был уничтожен этот центр немецкой культуры, когда 13—14 февраля 1945 года англо-американская авиация подвергла город массированным бомбардировкам, совершенно бессмысленным с военной точки зрения. Далее, опираясь на богатый фактический материал, авторы ленты показывают, как восстанавливалась Дрезденская опера в годы народной власти.

Премьера картины состоялась в Дрездене в день открытия театра после реставрации — ровно сорок лет спустя после того, как город на Эльбе и его опера были варварски разрушены. «Эта документальная лента, — отмечалось на страницах столичной «Берлинер цайтунг», — призывает нас сделать все, чтобы не допустить повторения военной катастрофы».

Н. Кукушкин

ИСПАНИЯ. В журнале «Камбио-16» опубликовано выступление руководителя Генеральной дирекции национальной кинематографии Испании известного режиссера Пилар Миро (недавно советские зрители познакомились с картиной Миро «Гарри Купер, который на небесах», ранее демонстрировавшейся на Московском фестивале).

Говоря о современной ситуации в испанском кино, Пилар Миро отметила, что ее характеризуют три основных момента: определенный подъем кинопроизводства, повышение интереса испанских зрителей к отечественным картинам, успех фильмов, представляемых Испанией, на международных киносмотрах. Миро подчеркнула: «Надо совершенствовать законодательство, поддерживающее национальное кинопроизводство, необходимы реформы в сфере проката, кардинальных изменений требует репертуарная политика».

Действительно, в кино Испании сейчас наблюдается некоторое оживление. Несмотря на «видеоманию», охватившую страну, испанская публика продолжает охотно ходить в кинотеатры. Согласно результатам исследования, проведенного Генеральной дирекцией кинематографии, за 1984 год 3363 кинотеатра посетили более 74 миллионов зрителей, причем почти треть проданных билетов приходится на отечественные картины. В число наиболее популярных фильмов прошлого года входят «Святые невинные» Марио Камуса, «Велосипеды на лето» Хайме Чаварри и «Смерть Микеле» баскского режиссера Иманола Урибе.

Известные испанские актеры Франсиско Рабаль и Альфредо Ланда, сыгравшие в картине «Святые невинные», разделили приз за лучшее исполнение мужской роли на Каннском фестивале. Этот фильм, поставленный по одноименному роману Делибеса, был высоко оценен испанской критикой.

Действие ленты происходит в 60-е годы. В ней рассказана история бедной семьи, живущей на маленьком хуторе в провинции Эстремадура — супругов Пако и Регулы, состоящих на службе у владельца богатого поместья. Основная обязанность Пако — сопровождать на охоте молодого сеньора. У Пако — редкий дар: он, подобно охотничьей собаке, умеет «брать след» и безошибочно отыскивать в густых зарослях подстреленную дичь. Однажды, свалившись с дерева, Пако ломает себе ногу. Но уже через несколько дней хозяин чуть ли не силой заставляет его, ковыляющего на костылях, участвовать в своем любимом развлечении. В результате нога срастается неправильно — и Пако на всю жизнь остается калекой...

В образе молодого помещика, которому прислуживает Пако, режиссер подчеркивает жестокость и деспотизм, что, по наблюдениям испанских критиков, напоминает о мрачных временах франкизма и о тех, кто был опорой диктатуры...

Альфредо Ланда, играя Пако, глубоко проникает в психологию своего героя. Достойным партнером Ланды выступает Франсиско Рабаль. Создавший множество образов в амплуа героя-любовника этот ветеран испанского кино в последние годы начал появляться в ролях неожиданных, разноплановых. Критика отмечает, что «Рабаль — один из немногих ныне здравствующих актеров старшего поколения, у которого достало мудрости и мастерства встать на новый

путь...» В 1984 году Рабалю была присуждена Национальная премия в области кинематографии, и эта награда — не только дань уважения к его прошлым заслугам, но и признание «нового Франсиско Рабаля», автора таких ярких ролей, как, например, старый циник в фильме «Труанес» Мигеля Эрмосо или нищий поэт в «Улье» Марио Камуса.

В «Святых невинных» Рабалю досталась очень сложная роль — старика Асариаса, юродивого, полусумасшедшего. Но актер выделяет в своем персонаже не патологические черты, а естественность, доброту, умение тонко чувствовать и любить природу, все живое вокруг, сострадать ближним. Не случайно именно «дурачку» Асариасу суждено стать орудием справедливого возмездия за горести и унижения, которые причиняют хозяева «святым невинным».

На страницах журнала «Ресенья» критик Педро Мигель пишет о «Святых невинных» как о фильме, последовательно утверждающем принципы социального, реалистического кинематографа.

Т. Ветрова

КУБА. Известный режиссер-документалист Константе Диего, снявший более двадцати фильмов, поставил свою первую игровую картину «Сердце над землей». В центре повествования — образ невымышленного героя, крестьянина Хуана Альменареса, организовавшего сельскохозяйственный кооператив в глухой деревне Чамаретте, в восточной Сьерре. Этот кооператив носит имя Карлоса Рафаэля Альменареса, сына Хуана, погибшего в Эфиопии при исполнении интернационального долга. Примечательно, что о тех же героях и тех же событиях, с которыми встретились зрители фильма «Сердце над землей», Диего рассказывал с экрана два года назад в документальной ленте.

На пресс-конференции, состоявшейся после премьеры нового фильма, постановщик и его соавтор по работе над сценарием Элисео Диего подчеркнули, что, отталкиваясь от фактов, они обогащали документальный материал, желая, в частности, более глубоко и разносторонне обрисовать характер главного персонажа, получившего в игровой картине имя Хосе Агилеры. Эту роль исполнил известный кубинский актер Рейнальдо Миравальес. Снимал фильм оператор Ливио Делгадо.

Присутствовавший на пресс-конференции Хуан Альменарес отметил, что создателям картины удалось правдиво рассказать о его жизни и о подлинных событиях, происходивших в деревне Чамаретте.

Основная драматическая коллизия фильма отражает борьбу с пережитками индивидуалистического сознания в крестьянской среде — основным препятствием, которое пришлось преодолевать Агилере при организации кооперативного хозяйства. По отзывам кубинской критики, этот социально-психологический аспект — самый важный в картине, снятой эмоционально, убедительно, но не избежавшей некоторой декларативности.

Одну из ролей второго плана в картине сыграл талантливый чилийский актер Нельсон Вильягра.

Т. Сомина

РУМЫНИЯ. Пьеса видного румынского драматурга Хории Ловинеску «Сестры Бога» обошла почти все театры страны, ее ставили и на телевидении. Недавно режиссер Юлиан Миху закончил работу над экранизацией этой пьесы (автор сценария Хория Петрашку) — картиной «Сестры». Ранее были экранизированы два других драматургических произведения Ловинеску — «Разрушенная цитадель» и «Лихорадка».

Судьбы главных персонажей фильма, трех сестер Бога — Юлии, Валентины и Иоаны, — символизируют процесс решительных перемен в социально-психологической атмосфере румынского общества, последовавших за победой Народного вооруженного восстания в Румынии 1944 года, открывшего новую страницу в истории страны.

По отзывам румынской критики, Юлиану Миху удалось точно и достоверно воссоздать на экране атмосферу бурного, насыщенного драматическими событиями времени, когда сложная и противоречивая историческая реальность до предела обострила проблему нравственного самоопределения лич-

ности. Как и в прежних своих работах («Жизнь не прощает», «Белый процесс», «Загадка Отилии»), режиссер демонстрирует высокий профессионализм и умение разглядеть в подробностях «частной жизни» сущность важных общественных явлений.

Помимо трех сестер Бога, которых сыграли Адела Мэркулеску (Юлия), Елена Албу (Валентина) и Виорика Динику (Иоана), в фильме есть еще несколько действующих лиц, чьи характеры и поступки имеют исключительную важность для раскрытия идейного смысла произведения. Среди них рецензенты, комментирующие картину, выделяют коммуниста Павла, отмечая неброскую и сдержанную, но очень выразительную игру Траяна Стэнеску, снявшегося в этой роли. В создании ленты участвовали и такие талантливые исполнители, как Ольга Тудораке, Иляна Предеску, Андрей Финци, Лорин Варга.

«Фильм «Сестры», — пишет критик Алина Попович, — в интересной фотогеничной манере отобразивший события и людские судьбы на стыке двух социальных эпох, привлекает и тем, что режиссер намеренно выдвинул на первый план одну из излюбленных идей драматурга Хории Ловинеску: любовь, преданность, гармония в семейных отношениях неизбежно приводят человека к гармоническому слиянию с новым обществом».

А. Градов

США. Имя Пола Маккартни вновь запестрело в заголовках американской прессы: постаревший кумир молодежи прошедших десятилетий снялся в полнометражном художественном фильме, где сыграл самого себя; он же выступил на этот раз и как автор сценария.

Картина «Бросаю взор на широкую улицу» — музыкальная фантазия на тему событий одного воображаемого дня из жизни Маккартни. Разумеется, это необычный день: из студии звукозаписи пропали еще не тиражированные авторские записи песен популярного ансамбля, сделанные для будущего альбома. Сюжет фильма составляет погоня за похитителем, бег наперегонки с часовой стрелкой. Ведь если пленка не

Адела Мэркулеску, Елена Албу и Виорика Динику в фильме «СЕСТРЫ» (фото из журнала «Румынские горизонты»)





Пол Маккартни в фильме «БРОСАЮ ВЗОР НА ШИРОКУЮ УЛИЦУ»

множество фантастических сцен, загадочных превращений, делающих зрелище увлекательным. Но все же главный «аттракцион» ленты — музыкальные номера, старые и новые, причем музыка сливается с действием, а изобразительный ряд подчинен звуковому.

Картина Уэбба не претендует на глубину социального анализа действительности и психологическую утонченность, не скрывает своей принадлежности к «массовой культуре», однако, по мнению многих рецензентов, она резко выделяется на фоне стандартной диско- и рок-продукции, наводнившей сегодня западный киноэкран.

М. Брашинский

будет найдена до полуночи, музыкантам грозят крупные убытки...

Пол Маккартни не появлялся на экране уже много лет. Однако зрители 60-х годов не раз встречались и с ним, и с тремя другими участниками ансамбля «Битлз» в залах кинотеатров, где шли такие фильмы, как «На помощь!», «Вечер трудного дня», «Желтая подводная лодка», собиравшие огромные аудитории. Словно в память о былых кинематографических успехах, Маккартни пригласил для участия в картине «Бросаю взор на широкую улицу» Ринго Старра, ударника «Битлз», который тоже играет себя самого. Но по свидетельству обозревателя журнала «Филмз энд филминг», партнерство Маккартни и Старра придает ленте аромат их давно прошедшей юности, остроумно написанные диалоги напоминают о времени, когда длинноволосая ливерпульская четверка только начинала свой путь к славе.

Маккартни бросает взор в прошлое, заново аранжируя и по-новому интерпретируя старые песни ансамбля «Битлз». Центральное место в фильме занимает эпизод записи шлягера «Элеонора Ригби». Этот эпизод строится на основе тщательно разработанного микросюжета; он начинается в маленькой захудалой студии грамзаписи и незаметно переносится в крупнейший концертный зал Лондона.

Фильм «Бросаю взор на широкую улицу» — режиссерский дебют Питера Уэбба, пришедшего в большой кинематограф из телевидения. В картине есть

ФРАНЦИЯ. Действие фильма «Солдат Рихтер» режиссера Жана Пиньоля происходит в 1943 году во французском провинциальном городке, оккупированном гитлеровцами. Главный персонаж ленты — немецкий солдат Рихтер, которого расстреливают за то, что он отпустил на волю двенадцать заложников, находившихся под стражей. Рихтер — не герой, не антифашист; свой мужественный поступок он совершил почти импульсивно, лишь для того, чтобы заставить замолчать не дающую покоя совесть, избавиться от преследовавших его воспоминаний, забыть глядевшие на него с ненавистью и презрением глаза советского партизана, зверски убитого в застенках гестапо.

Как пишет газета «Юманите», Пиньоль поднимает в своей картине ряд важных социальных и нравственных проблем, правдиво показывая разлагающее влияние захватнической войны на человеческую личность. Критика отмечает высокое профессиональное мастерство Матье Каррьера, исполнителя заглавной роли.

Матье Каррьер, французский актер немецкого происхождения, родился в Ганновере в 1950 году. В тринадцать лет он уже выступал на сцене в постановках пьес Юджина О'Нила. Дебютировал в кино в фильме Фолькера Шлёндорфа «Молодой Тёрлесс». За исполнение центральной роли в этой картине шестнадцатилетний дебютант был удостоен приза критики на Каннском кинофестивале, его работа вызвала интерес широкой публики. С легкой руки одного из французских кинокритиков, Каррьера даже нарекли «новым Жераром Филипом». Советскому зрителю Матье Каррьер знаком по участию в остросоциальной ленте Андре Кайатта «Шантаж» (оригинальное название — «Нет дыма без огня»), в котором его партнерами были Анни Жирардо и Бернар Фрессон. В фильме «Если бы Дон Жуан был женщиной» Каррьер снимался с Брижжит Бардо.

Комментируя в интервью корреспонденту «Юманите» работу над ролью солдата Рихтера в одноименном фильме, Матье Каррьер сказал: «Участие в съемках этой картины имело для меня огромное значение. Мне было очень интересно работать, потому что образ Рихтера давал возможность показать, как война убивает в человеке нравственность, и раскрыть психологию героя на переломе судьбы, в момент принятия ответственного решения».

Сегодня Матье Каррьер много снимается, его имя можно встретить в титрах бельгийских, швейцарских, итальянских, западногерманских фильмов; одновременно он активно работает в театре и на телевидении, а совсем недавно дебютировал как драматург, написав сценарий о последних годах жизни Бетховена.

А. Осипов

Луи де Фюнес вновь появился на экранах: режиссер Андре Алими смонтировал 52-минутный фильм, куда вошли эпизоды из 25 картин с участием выдающегося французского комика, скончавшегося два года назад. Демонстрация новой ленты еще раз подтвердила необыкновенную популярность Луи де Фюнеса, который и по сей день остается в числе любимцев публики.

К. Горина

ФРГ. Ульриху Лооку, крестьянину из западногерманской глубинки, с самого начала показалось странным, что молодому Детлефу Буку, нанявшемуся рабочим в хозяйство Лоока, постоянно звонят по междугороднему телефону. Да если бы только эти звонки! Каждые субботу и воскресенье в селе стали появляться незнакомые люди с кинокамерами и магнитофонами, которые с утра до вечера мотались по окрестным полям и фермам. В конце концов Детлефу пришлось объяснить хозяину, что он готовится поступать на факультет кинематографии и снимает свой первый фильм...

Дебют молодого западногерманского режиссера Детлефа Бука «Сначала работа, а потом...» был впервые показан на Международном кинофестивале в Западном Берлине. В течение сорока пяти минут на экране проходит один день из будничной трудовой жизни крестьянского паренька, жителя деревушки Нинвольд. Автор фильма рассказал корреспонденту журнала «Шпигель», что, готовясь к дебюту, он использовал дневниковые записи, сделанные им после работы в деревне. Бесхитростная новелла о молодом крестьянине заинтересовала организацию «Немецкий молодежный фильм» (ФРГ), а также продюсеров Гамбургской киностудии «Культфильм», и они выделили Буку средства, необходимые для съемок.

Картина «Сначала работа, а потом...» делится на две части. В первой герой ленты Герхард (его играет режиссер Детлеф Бук) усердно трудится на ферме: доит коров, кормит свиней, выполняет другую крестьянскую работу... А вечером он, заняв у домашних немного денег, садится в отцовский драндулет и едет в город, чтобы поразвлечься. Совершенно не смущаясь тем, что его старые джинсы шокируют городских

щеголей, он направляется в шикарный бар и там знакомится с молодой горожанкой, которая, как следует из ее рассказов, занимается рисованием и дизайном. Новую подругу Герхарда зовут Шанталь (эту роль исполняет единственная профессиональная актриса, занятая в фильме, — Эла Нитцше); поначалу ее коробят грубоватые манеры деревенского парня. Но постепенно случайный знакомый становится ей все более симпатичен своей искренностью и непосредственностью...

Дебютная лента Детлефа Бука вызвала большой интерес участников и гостей западноберлинского киносмотра. Газеты «Тагесшпигель» и «Берлинер моргенпост» отметили профессионализм и интересные находки начинающего режиссера. «Мне бы хотелось, — признается Детлеф Бук, — чтобы зрителям понравились не только смешные и забавные сцены картины, но и главная ее тема — будничная деревенская жизнь.».

Картина молодого режиссера и актера пришлась по душе не только критикам: по решению экзаменационной комиссии Бук зачислен на первый курс Академии кино и телевидения в Западном Берлине.

Н. Крокин

●

В картине «Эльдорадо. Билет в один конец» режиссер Рейнхард Мюнстер рассказывает грустную и трогательную историю, в которой отражено извечное стремление человека к гармонии и счастью. Идея ленты сформулирована уже в ее названии — герои Мюнстера мечтают лишь добраться до сказочного Эльдорадо, а о возвращении назад, к тому, что хотят они оставить в прошлом, нет и речи. Зритель очень быстро понимает и принимает правила той игры, в которую вовлекает его фильм и, подобно персонажам, появляющимся на экране, постоянно пытается отделить реальность от вымысла.

В центре повествования — судьбы трех молодых людей, живущих случайными заработками и решивших попробовать себя в кинематографе, сняв фильм по собственному сценарию. Все трое — неисправимые мечтатели: режиссер Лукас одержим жаждой мировой славы, которую должна принести ему «Золотая пальмовая ветвь» Каннского фестиваля; Рита, актриса, грезит о карьере «звезды» экрана и собирается в Голливуд; сокровенные помыслы Рольфа связаны с обыкновенными человеческими радостями, с мечтой о семейном счастье — он любит Риту и хочет всегда быть с нею рядом, лишь ради этого он соглашается участвовать в съемках у Лукаса.

Перипетии неразделенной любви, муки творчества, которые, видимо, не принесут ощутимых результатов, безуспешные поиски своего места в жизни — таково главное содержание фильма «Эльдорадо. Билет в один конец»; создатели ленты подводят зрителя к неутешительной мысли о бесплодности мечтаний своих героев и неизбежности ожидающего их горького разочарования...

Н. Розанова



рассказы кинематографистов

Михаил Ромм:

Пудовкин был подлинным открывателем — он открыл наш советский кинематограф и проложил в нем дорогу тому великому искусству, которое мы называем искусством социалистического реализма.

Чезаре Дзаваттини:

Пудовкин для нас, итальянцев, не только великий режиссер. Пудовкин для нас означает кинематограф.

Айвор Монтегю:

Пудовкин был не только великим режиссером, но и великим гражданином. Он посетил многие страны, где призывал народы к миру. Пудовкин пользовался огромным уважением всего мира.

Луи Дакен:

Все мы благодарны Пудовкину, чей гений одним из первых поведал миру правду о Великой Октябрьской революции, правду о советском народе. Все мы почтительно склоняемся перед этим человеком, художником и революционером, который столь многому нас научил.

Умберто Барбаро:

Творчество Пудовкина нельзя оценивать односторонне, ибо Пудовкин — человек, теоретик и художник составляют единое и гармоничное целое, неделимый образ глубоко человечного человека.

Несколько повседневных встреч

Р. Юренев

Нас познакомил Пырьев.

В пустынном по-утреннему Доме кино прозвучали торопливые шаги. В маленькой комнате, где помещалась редакция только что возобновленного после войны журнала «Искусство кино», знали: это к нам спешит наш ответственный редактор — неукротимый и неутомимый Иван Александрович. Дверь распахнулась, и в комнату влетел... Пудовкин.

Он именно влетел, подталкиваемый Пырьевым. Был явно смущен, потом удивлен, потом успокоен: в комнате сидел я один.

— А где остальные? — раздраженно спросил Пырьев.

Остальных-то было в редакции человека три.

— На «Мосфильме», в типографии, а еще где-то здесь... — мямлил я.

Пырьев, назначенный ответственным редактором недавно и впервые, явно хотел произвести на Пудовкина сильное впечатление своей редакцией, и вот — конфуз: в комнате сидел лишь один молодой человек, очень худой, в потертом довоенном пиджаке, военных бриджах и кирзовых сапогах. Несмотря на удручающую скромность этой картины, Пырьев произнес торжественно:

— Знакомьтесь. Это мой заместитель, известный кинокритик Ростислав Юренев, специально демобилизованный нами из авиационных частей. Надеюсь, Пудовкина вам представлять не надо.

Конечно же, Пудовкина я знал. Хотя известным кинокритиком за несколько лет я стать не успел, а всю войну провел вдали от кинематографа, все же во ВГИКе мы Пудовкина «проходили» с завидным усердием и, сознаться, считали явлением великим, но — прошлым. Его немые шедевры мы буквально впитывали, заучивали наизусть. Звуковые исторические фильмы решительно не принимали. Пудовкинских картин военного времени я не знал.

И вот я стоял перед всемирно известным классиком, перед исторической реликвией, перед корифеем ушедших золотых лет кинематографа, который вблизи оказался довольно молодым человеком, небрежно элегантным в своем мохнатом твидовом пиджаке, ласково и вопросительно глядящим на меня живыми, блестящими, темными глазами.

— Ну, вы тут договаривайтесь, а я сейчас... — бросил Пырьев и исчез, хлопнув дверью.

Нетрудно догадаться, что договариваться нужно было об участии Всеволода Илларионовича в работе нашего журнала.

А журнал был маленький, на сорока восьми страницах, выходил раз в два месяца, печатался глубокой печатью, что делало производственный период трудным и длинным, почти до полугода. Поспевать с рецензиями было невозможно, печатать большие теоретические статьи не было места, публиковать монографические статьи — портреты кинематографистов считалось нескромным, зарубежную информацию брать было негде.

С этого я и начал:

— Как президент киносекции ВОКСа, вы, Всеволод Илларионович, получаете, наверное, какие-нибудь зарубежные киножурналы и фотографии. Вы не могли бы...

— Все, что могу, конечно, дам. Только всего этого — очень мало. Но я скажу Елизавете Михайловне Смирновой, моей помощнице, вы ее знаете?

Елизавету Михайловну я знал. Но не помню, чтобы редакция что-то от нее получила. Да и легкость, с которой Пудовкин исчерпал эту тему, больших результатов не предвещала. Я быстро перешел к другой.

— А вы не могли бы, Всеволод Илларионович, написать для нас статью, ну хотя бы о творчестве киноактера. Небольшую, для больших у нас нет места...

— Ну какой же я теоретик...

— Как какой? А ваши классические книжки о сценарии, кинорежиссере и киноактере? Мы во ВГИКе их изучали до дыр! И вы умеете так кратко...

Он живо пересел ко мне поближе.

— Так вы вгиковец, а я думал — какой-нибудь военный, начальник... Значит, проходили? Какой факультет? Сценарный? Значит, старик Туркин обучал вас по моим забытым опусам. Ай да старик! А Кулешова вы слушали? Что? Эйзенштейна и Рошаля?

И он уже теребил лацканы моего пиджака, похлопывал по руке, заглядывал весело в глаза, выспрашивал всякие подробности.

Вошел Пырьев. Мы оборвали разговор на полуслове. Но Пырьев расцвел в улыбке:

— Треплетесь? Это прекрасно!.. — И с нежностью обняв Пудовкина за плечи, пояснил мне: — Всеволода Илларионовича нужно только завести как следует, и он горы своротит. Вы показали ему обложку нашего первого номера за сорок шестой год?

Я в смущении стал шарить по ящикам. Была весна, но первый номер с фотографией из «Адмирала Нахимова» еще варился в типографии.

— Эх, зазывалы из тебя не выйдет! — разозлился Пырьев и, оттеснив меня, быстро нашел в столе макет первого номера с Алексеем Диким — Нахимовым среди пушек и бочек Малахова кургана.

— Вот как мы тебя, Лодя, прославляем!

Пудовкин взглянул на макет небрежно. И как-то сник, потускнел, заговорил озабоченно о неполадках с монтажом и озвучанием картины, о том, что Дикий хотя и гений, но срывается в театральность, что сам он в роли Меншикова на экране не таков, как казалось во время съемки. И вдруг снова возгорелся, заговорил увлеченно о том, как много должен нести в себе киноактер, чтобы сохранить развитие образа во всех разрозненных, разновременных съемках, что помочь в этом может система Станиславского, пригодная для кино даже лучше, чем для театра...

Понемногу стали собираться мои немногочисленные сослуживцы. Пришла из типографии заведующая редакцией Екатерина Борисовна Левина, которой, не прерывая монолога, Пудовкин с изящной галантностью поцеловал руку.

Пырьев сиял. В его отношении к Пудовкину странно и очаровательно сплетались отеческие и сыновние интонации. Как фамильярно и вместе с тем нежно, как ребенка, впихнул он Пудовкина в дверь, как мимолетно обнимал за плечи, называл Лодей и вместе с тем с каким увлечением слушал его, победоносно поглядывая на нас: вот, мол, кто перед вами, поглощайте каждое слово!

И, думается, к такому отечески-сыновнему отношению предрасполагал сам Пудовкин. В нем было много детского — открытость, легкая возбудимость, капризная непосредственность. Он действительно «заводился» очень легко, причем в его темпераментных взлетах была и игра, не побоюсь этих слов — наигрыш, «показуха». Он как бы впадал в роль и, увлекаясь, играл эту роль все громче и горячее. И вме-





Пламенная речь в защиту мира.

Рабочий момент

Встреча со стахановцами. Москва, 1935

сте с тем за этими детскими (их можно назвать и актерскими!) качествами отчетливо проступала сила незаурядной личности, эрудиция подлинного интеллигента, авторитетность мудрого творца. И люди, близкие Пудовкину, всегда сочетали в отношении к нему вот такую любовную покровительственность с безграничным уважением. Позднее я видел, как опекала Лодю бесконечно добрая и многотерпеливая жена Анна Николаевна. Как умел перемолчать его взрывы мудрый, неколебимый, упрямый Анатолий Дмитриевич Головня, перемолчать, чтобы спокойно и обдуманно со всем рациональным согласиться. Я наблюдал неоднократно, как кинематографическая аудитория, нередко злая и капризная, встречала появление Пудовкина на трибуне с добродушной иронией, как следила за тем, как он разогревается, разгорается, возбуждаемый собственными словами, и как подчинялась эта аудитория его искренности, его неожиданной аргументации, его обаянию, авторитету.

Та первая встреча в редакции запомнилась мне до мелочей. К сожалению, плодов нашему журналу она не принесла.

На мое восторженное восклицание: «Вот все это вы нам и напишите!» — Пудовкин ответил пылким согласием, но ничего не написал. Вернее, написал года через два небольшую статью для газеты «Советское искусство». А с фотографией Нахимова вышло совсем плохо. На первой странице обложки был, значит, Нахимов, на четвертой — Андреев и Алейников из второй серии «Большой жизни» Леонида Лукова. На первой странице следующего номера мы поместили Черкасова в роли Ивана Грозного.

И «Адмирал Нахимов», и вторая серия «Большой жизни», и вторая серия «Ивана Грозного» были резко раскритикованы. О Пудовкине было сказано, что он не изучил деталей дела и исказил историческую правду, сделав фильм не о Нахимове, а о балах и танцах, в результате чего из фильма выпала победа при Синопе...

Гром того постановления грянул, когда я был в деревне, в первом своем послевоенном отпуске. Вернувшись, я застал свою редакцию в унынии. Фотографии на обложках были расценены как необдуманная, скороспелая реклама порочных картин. Пырьев от редактирования журнала был отстранен. Надо было решительно и неотложно перестраивать работу.

Нужно отдать справедливость свергнутому редактору — он не пожалел времени и сил, чтобы помочь мне в этой перестройке. Он очень подробно и ярко рассказал о том совещании, на котором присутствовали все ведущие кинорежиссеры и где критиковались вышеназванные фильмы. Рассказал он мне и горько-комический эпизод.

Пудовкин не знал, зачем его вызывают на совещание. Приехал он туда прямо с какого-то официального приема, проводимого для иностранных гостей в ВОКСе. Приехал в смокинге, с золотой медалью лауреата Сталинской премии на шелковом лацкане. (В своих прелестных воспоминаниях Т. Н. Тэсс пишет, что смокинг Пудовкин одалживал у своего свойственника, гомеопата Жаке. Позволю себе усомниться. Я сам видел его в смокинге несколько раз. И потом — разве можно было сверлить дырочку для медали в шелку чужого смокинга?)

Приехав загодя туда, Пудовкин встретил Пырьева. Тот был встревожен: «Ты что это так нарядился? Ты не знаешь, зачем нас сюда позвали?» И, отведя смущенного Пудовкина в укромный уголок, Пырьев отвинтил медаль — спрячь в карман! — и даже пытался лезвием безопасной бритвы спороть шелк с лацкана. Но под шелком сукна не оказалось, и Пудовкину с над-

поротым лацканом пришлось сидеть на задней скамье.

Рассказал мне Пырьев и о совместной работе на «Мосфильме» по исправлению недостатков «Адмирала Нахимова». Исправить «Большую жизнь» не представилось возможным. С «Иваном Грозным» дело обстояло очень сложно, да и Эйзенштейн тяжело болел, лежал в больнице. Вместе с то унывающим, то воспламеняющимся Пудовкиным Пырьев, М. И. Ромм, С. И. Юткевич упорно искали пути исправления. И когда пути были найдены, Пудовкин стал неузнаваем. Он сутками не выходил из павильонов. Он заразил своим вдохновением всех, начиная с Дикого и Головни, кончая осветителями, гримерами, пожарными. Сцены Синопского морского боя, взятия крепости Синоп, пленения турецких адмиралов, снятые за несколько дней, удались лучше «балов и танцев». А бои на Малаховом кургане были решены в таком стремительном, ритмичном, завораживающем монтаже, которого не знало кино с добрых «немых» времен.

И Нахимов — Дикий вновь появился на обложке «Искусства кино». Пока перестраивался журнал, пока нашли нового редактора (им временно, на один номер, стал заместитель министра кинематографии Н. К. Семенов) — пшло время. От глубокой печати пришлось, к моей радости, отказаться. В 1946 году вышло лишь семь номеров. Зато со следующего, 1947 года дело пошло ритмичнее, регулярнее. Для первого номера этого года честь написания статьи о новом варианте «Адмирала Нахимова» выпала мне. Я никогда не советуюсь, не совещаюсь предварительно с авторами фильмов, о которых пишу. Я убежден, что предварительные совещания сковывают свободу, волю и совесть критика, который должен судить о произведении искусства сам, в меру своих способностей, вкуса и знаний. Но уже написанную, отпечатанную, а иногда и набранную статью я, в виде исключения, иногда даю прочесть режиссерам, с которыми близко знаком или дружу. Близости и дружбы с Пудовкиным у меня тогда не было, но статью ему я все-таки послал, понимая, как легко может его ранить, при этих особых обстоятельствах, любое критическое замечание.

Он позвонил в тот же вечер. Поблагодарил. Сделал комплимент красотам моего описания бури. Однако все это как-то вяло, устало, кратко. Я был огорчен, даже растерян. Но статья мне нравилась. Нравится и теперь. Что-либо менять было поздно. Да и что менять? Статья вышла в номере с Диким — Нахимовым на обложке. Она вошла и в мою кандидатскую диссертацию, и в книгу «Советский биографический фильм». Но, странно, никогда больше мы с Пудовкиным о ней не говорили.

Впрочем, относиться ко мне он стал дружески, как к своему. Плацдармом для сближения стал теннисный корт при Доме кино. Там, во дворе, где сейчас выросли новые дома-коробки, была устроена теннисная площадка на два корта. Сражения на них — одна из самых счастливых страниц моей жизни. Там организовалась у нас сильная кинематографическая дружина: режиссеры М. Калатозов, Д. Боголепов, сценаристы М. Слободской, Л. Белокуров, литературовед Ю. Виппер (самый опытный из нас), журналист Ю. Лукин, оператор М. Кириллов, композитор А. Цфасман и другие. Нередко приходил и Пудовкин.

Играл он не слишком умело, но со страстью необычайной. Удачный удар вызывал каскад прыжков, неудачный — град проклятий. Стройный, жилистый, сильный, он прыгал, как тигр, мчался на мяч, как вепрь; был способен, казалось, перемахнув через сетку, разорвать противника на клочки. Но когда кончался сет — с какой доб-

рой и радостной улыбкой он шел отдохнуть, как прост, приветлив, дружелюбен был со всеми партнерами. И — скромность. Ему любой из нас охотно уступил бы очередь, помог бы собирать мячи. Ничего этого он, джентльмен в спорте, не разрешал. Был наравне со всеми. Но проигрывать не любил. Хватался за голову, грозился отыграться. И через мгновение дружески смеялся, балагурил, шутил.

— Сорок — пятнадцать! Два сетбола! — неожиданно услышал я теннисные команды в длинном коридоре ВГИКа, пустом во время лекций.

— Вот, пригласили побеседовать со студентами, — объяснил свое появление здесь Пудовкин. — Все соблазняют профессорством, да неспособен я, не педагог. Вот Кулешов, Эйзенштейн! А я — я слаб... — И, не дослушав моих опровержений, спросил: — А что если вместо лекции я разберу им какой-нибудь кусок?.. Ну, скажем: из Тургенева, нет, лучше из Пушкина, представлю им, как это будет звучать на экране? Здесь будет и сценарий, и декорации, и актер, и монтаж!

Глаза его заблестели. Он отошел от меня на пару шагов и стал... Пугачевым. Склонив слегка голову набок, он зло, хитро, словно бы шипя, протянул мне руку: «Целуй!» И я чуть не повиновался, но, вспомнив, что Гринев упал, потеряв сознание, застыл в растерянности. А он уж, сжавшийся, маленький, умолял меня в роли Савельича: «Батюшка, поцелуй, плюнь да поцелуй!..» И продолжал: «А тут виселицы кругом, на них уже болтаются офицеры... Впрочем — виселицы на задний план. А вперед его, Пугачева, — на крупные планы!» И он воззрился на меня брезгливо и грозно: «Там и попик был, кадил, вероятно. И белого коня — помните, помните? — подводили... Впрочем, нет. Это слишком сложно. Действие все время уходит вширь. Дворяне целуют ему руки. Солдатам кто-то обрезает косы. А почему помиловал Гринева Пугачев — не вполне ясно. Заячий тулуп вспомнил? Думаете — вспомнил?»

Удивляясь его памяти и живости воображения, я что-то невнятно подтверждал, силясь вспомнить полузабытую сцену, и она возникала перед внутренним взором моим, но только в интерпретации Пудовкина — так, как он говорил, и я видел смешно похожих друг на друга, вернее, на Пудовкина, и Пугачева, и Гринева, и Савельича, и стриженного в кружок Швабрина...

А Пудовкин уже говорил совсем о другом; он погрустнел, притих:

— А если из «Дворянского гнезда»? Помните этот старый, заросший сиренью сад? Узкая аллея между старыми липами и дом, обязательно низкий, одноэтажный, деревянный, но с портиком в четыре побеленные колонны, и свет свечи, передвигающийся из одного окна в другое. Лиза, Лиза идет со свечой по уснувшему дому, сейчас она выйдет в сад, и Лаврецкий, замирая от нежности и горя, протянет к ней руки... Впрочем, нет! Это слишком камерно и печально. Влюбленность старого и женатого человека. Хотя почему — старого? Сколько Лаврецкому лет? Тридцать — тридцать пять? А вам? Неужели больше? А мне и того больше. Но Лаврецкого я бы сыграл. И этот сад, и старый дворянский дом показал бы... Но не сейчас, не здесь. Послушайте, а может быть, «Воскресение»?

Я хотел ему сказать, чтобы он поберег темперамент и силы для студентов, которые его ждут. Но он не слушал. Мне выпало счастье стать для него «спарринг-партнером» — подопытным слушателем, пробным камнем, чем-то вроде зеркала.

И тут началось самое интересное. Пудовкин словно зажег передо мною трепещущие свечки пасхальной заутрени, показал старенького священника в серебряной праздничной ризе, Катюшу в белом платье и с красным банти-

АКТЕРСКИЕ РАБОТЫ В. ПУДОВКИНА

Грузчик. «Дезертир». 1933

Федор Протасов. «Живой труп». 1929

Факир. «Веселая канарейка». 1929

Приказчик. «Новый Вавилон». 1929

Авантюрист Жбан. «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков». 1924



ком в черных волосах. «Глаза у нее были, как мокрая смородина и чуть-чуть косили! — говорил он, мечтательно и влюбленно улыбаясь. — Какой это был милый обычай — христосоваться! Как радостно было Нехлюдову трижды ощутить свежесть ее щек, ее губ!»

И сразу, опуская подробности ужина с тетушками и сцену поцелуев при расстилании постели Нехлюдову, он перешел к сцене под окном у Катюши. «Помните,— говорил он,— что на реке шло странное сопенье, шуршанье, треск и звон? Это был ледоход. Это страстное желание Нехлюдова взламывало льды благоразумия, приличий, сомнений. Нарастающий, неотвратимый шум, сливающийся с шумом крови в висках. Нужно, чтобы этот шум, только тише, слабее, почти неощутимо присутствовал и в церкви, словно вырастая из светлых песнопений. А сейчас — он нарастает, гремит, ломает ставни, замки, заставляет Катюшу ринуться навстречу Нехлюдову, прижиматься к нему, шепча: «Ах, не надо, пустите».

Стоя в конце коридора, у тусклого немытого окна, я видел все, что говорил Пудовкин, я слышал и шуршанье, и звон реки, и шепот Катюши, и тяжелое биение сердца Нехлюдова. Я не замечал, что мы уже не одни, что вокруг нас собрались студенты и слушают столь же зачарованно, как и я, что прозвучал звонок на лекцию.

— Это нам звонок? — совсем другим, не Катюшиным, не толстовским, а обычным прозаическим тоном сказал Пудовкин и, заговорщицки подмигнув мне, как соучастнику какой-то авантюры, сказал на прощание:—Так вы думаете, можно им рассказать нечто подобное? Этакую асинхронность показать? Актер молчит, а река говорит, толкает его, ведет, требует!.. Так куда идти?

И двинулся, сопровождаемый гудящей толпой студентов.

Я тоже пошел в аудиторию читать лекцию. Аудитория моя была полупустой. Не помню, как и что я говорил. Нехлюдов, Катюша, заутреня, река жили во мне. Я не спросил даже, куда подевались мои обычно внимательные студенты.

Конечно же, они пошли за Пудовкиным. Потом они мне рассказали, что у него набилась полная аудитория, сидели на полу, стояли в дверях. Рассказывал он совсем не «Воскресение», а про то, как он хотел сыграть на экране Бетховена. Меня уверяли, что он даже сыграл на рояле первые такты «Лунной сонаты». Я никогда не слышал, что он умеет играть. А может быть, он вовсе и не играл, а так рассказал им «Лунную сонату», так раскрыл страдание и восторг музыканта, что им померещилась музыка? Может, это был массовый гипноз? Вероятно, Пудовкин был на него способен, когда возгорался.

Позже я пытался привлечь Пудовкина к научной работе.

Маленький сектор кино в Институте истории искусств, руководимом Игорем Эммануиловичем Грабарем, лихорадило. После кончины основателя сектора—С. М. Эйзенштейна молодое советское киноведение претерпевало катаклизмы. Рекомендованный Министерством кинематографии баловень судьбы Михаил Эдишерович Чиаурели возложил на себя груз науки весьма неохотно и вскоре ушел из института.

...Игорь Эммануилович усадил меня в кресло, кратенько расспросил о здоровье жены и сынишки и, пригорюнившись, вопросил:

— Так что же будем делать?

— Звать Пудовкина.

— Я с ним незнаком. Сможет ли он заменить Сергея Михайловича?

— Его заменить не может никто. Ну, а если случится чудо, то может его совершить только Пудовкин.

И я начал рассказывать Грабарю о дружбе-соперничестве двух великих

новаторов киноискусства, об их спорах о монтаже, о типаже, о роли сценария, о знаменитой «Заявке» — пророчестве о звуковом кино, говорил об удивительном актерском даровании Пудовкина, о его глубоком анализе системы Станиславского, об органической интеллигентности и неотразимом обаянии Всеволода Илларионовича, даже о теннисе что-то ввернул...

Академик слушал внимательно и недоверчиво. Я знал эти быстрые испытующие взгляды Грабаря из-под, казалось бы, дремлющих век, знал тихое покашливание—признак недовольства.

— Так напомните же мне картины этого вашего гения....

Я обиделся:

— Да, если хотите — гения! Не пройдет и пары десятков лет, как наши кинематографические гении встанут перед лицом человечества рядом с гениями литературы, музыки, живописи...

— Картины, картины напомните!

— «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-хана» и много других...

Игорь Эммануилович кино знал слабо. Ходил рассказ, что он согласился открыть в своем институте сектор кино лишь после того, как Эйзенштейн (которого Грабарь ценил исключительно высоко) дал ему честное благородное слово, что кино является настоящим искусством. Но «Мать» и «Потомка...» он видел и помнил.

— Что ж вы сразу мне не сказали? А говорили, словно влюбленный, словно в стихах—обаяние, теннис... Пригласите его ко мне... как имя-отчество? Сейчас запишу. Так съездите, поговорите, разузнайте и пригласите ко мне Всеволода Илларионовича...

Я стал ему звонить. Безмятежная Анна Николаевна не знала ни где он, ни когда вернется. (Пудовкин ставил «Жуковского». Мучился, переделывая длинный и сумбурный сценарий на ходу.) Наконец сказала:

— Он дома. Только спит. Приезжайте через часок. Вероятно, придет пора просыпаться.

Я примчался. Анна Николаевна провела меня в небольшую комнату, где под легким клетчатым пледом у открытой форточки спал Всеволод Илларионович. Будить я, конечно, не решался. Сидел и смотрел, как по-детски свернувшись калачиком, мирно посапывая, спал озабоченный и усталый человек. Морщинки вокруг глаз, печально опущенные губы. Из форточки так дуло, что волосы на голове спящего шевелились. И я быстро замерз. И стал пробираться в переднюю за своим пальто. Тут Пудовкин проснулся. Нисколько не удивился. Спросил, который час. Неожиданно громко крикнул:

— Анюта! Чаю дашь?

За чаем, который он пил торопливо, мы обсуждали проблемы киноведения. Я позволил себе не соглашаться с его статьей и брошюрой, написанными в соавторстве с Е. М. Смирновой, с его статьей в сборнике, посвященном Я. Протазанову. По этим статьям получалось, что новаторство Эйзенштейна, Кулешова, его самого — вело в сторону от реализма, а истинный путь к нему пролагал Протазанов... Он не спорил. Посматривал на часы. Я понял, что эта тема его тяготит, что он не спорит потому, что заботы его сейчас совсем о другом. Наконец, он стал собираться. Пришел шофер с «Мосфильма». Я, наконец, сообразил, что о деловой стороне — анкетах, зарплате, совместительстве — мы и не поговорили. И что единственное, чем он заинтересовался, это встречей с Грабарем. Но просил подождать с ней, пока не пройдет горячка на съемках.

Пришлось мне снова звонить. Наконец, мне кто-то ответил, что и Анна Николаевна, и Всеволод Илларионович поехали в Кратово, на дачу, отдохнуть. Грабарь на меня сердился. Я поехал на дачу. Я долго блуждал по уз-

ким заснеженным переулкам, между однообразными рядами штакетника, среди длинных и тонких сосен, и хотя стало уже смеркаться, моему появлению не удивились. Хозяева сидели порознь, каждый у себя. Она читала. Он писал. Устало отодвинулся от стола.

— Вот, все ковыряю, ковыряю своего «Жуковского». Да уж, балов да танцев здесь не будет. Но драмы, судьбы человеческой тоже не получится. Теорему Бернулли, законы подъемной силы, профили крыльев и тупость царских чиновников мы объясним, покажем. А человеческой судьбы, характера — нет. Только и надежды на Юровского. Хороший актер. Берет с лета. Но театрален. И материала, материала мало...

Я принес с собою анкету. Он неохотно стал заполнять. Сам вспомнил, что нужны фотокарточки. Вынул из кошелька и дал мне несколько маленьких — для удостоверений. И как бы заскучав от этой официальщины, вдруг, виновато улыбнувшись, сказал:

— А знаете, мне совсем не хочется к вам поступать!

Боже мой, чем же его соблазнить? И я стал говорить о том, что сектор наш основан Эйзенштейном, что дело гибнет без талантливого руководителя, что он обязан, наконец, спасти детище Сергея Михайловича! Тогда он заговорил об Эйзенштейне. О том, как дерзки и плодотворны были его идеи, как счастлив был он, Пудовкин, эти идеи воплощать в фильмах. Как увлекательно было фантазировать вдвоем о «времени крупным планом», о сжимании и растягивании времени средствами монтажа, рапида, изменений темпа и ритма.

Я слушал, затаив дыхание. И долг свой следить, чтобы он заполнил анкету, чтоб написал заявление по принесенному мной образцу, я готов был проклясть. Наконец с грехом пополам документы были написаны. Мне пора было собираться. А он все говорил об Эйзенштейне.

— Он жил здесь совсем рядом. Вы бывали у него на даче? Ну как же так, почему не бывали, он любил, когда к нему приезжали. Давайте-ка я вас провожу. Его дача как раз по пути на станцию.

Было совсем темно. Шел медленный крупный снег. Тропинка по переулку была еле протоптана, узка. Идти можно было только гуськом. Я смотрел на слегка сутулую, но мощную спину Пудовкина, дивясь ловкости, с которой он преодолевал какие-то утлые мостки через ручей. На изгибе узкой шоссейки, за высоким дощатым забором, задней глухой стеной к улице стояла большая неуклюжая дача. Ворота были заперты, занесены снегом. Признаков жизни никаких. Мы потоптались в сугробах, пытаясь как-нибудь проникнуть во двор. Все было забито прочно. Пудовкин огорчился. Чему, собственно? Ну пробрались бы мы к широкой террасе, где принимала гостей маменька Эйзенштейна Юлия Ивановна, где распивали чаи... Все равно ведь там теперь заперто, покинуто, темно.

Мы стояли в сугробе. Молчали.

— Ну, до свидания. Вам надо идти туда, по шоссе.

И пошел, не оборачиваясь, в свой переулок...

С его поступлением в наш институт ничего не вышло. Нужно было иметь ученую степень. Лучше — доктора наук, в крайнем случае — кандидата. Пудовкин кончил два курса университета и Госкиношколу, приравненную к вузу. Но документов об этом найти не мог.

О моих стараниях заманить Пудовкина в киноведение он никогда не вспоминал. Ему действительно к нам в институт не хотелось, и он забыл.

Мы продолжали встречаться на теннисном корте.









Встреча с Х.-А. Аббасом в Доме кино 11 октября 1954 года. Слева направо: Б. Чирков, в центре — Х.-А. Аббас, В. Пудовкин, рядом — Л. Орлова, В. Марецкая

С Жоржем Садулем

С Жаном Кокто

В гостях у Пабло Пикассо

Публикация Н. Глаголевой

Летом 1952 года я отдыхал в Доме творчества писателей в Дубултах. За день до отъезда я узнал, что туда приехал Пудовкин. Помню, как досадно было уезжать от такого желанного партнера.

Пудовкин любил Дубулты, селился всегда в небольшом двухэтажном домике, в глубине сада. Домик стоял спиной к высоким дюнам, отделявшим сад от моря и пляжа. Окна и большой балкон комнаты Пудовкина выходили в сад. Моря было не видно, но ветер — слышно.

Я пришел поздороваться-попрощаться в конце дня. У Пудовкина сидел гость — артист рижского театра Юровский, игравший в фильме «Жуковский» главную роль. Разговор не клеился. Посетовав, что я уезжаю и мы уже не сыграем в теннис, Пудовкин начал жаловаться на усталость, на неудачу фильма, на проклятую профессию кинорежиссера.

— Вы же отлично знаете,— говорил он Юровскому,— что фильм у нас не вышел. Вот спросите у него, он критик, он скажет, как это плохо! Ну что вы, как критик, полюбили, нет — хотя бы просто запомнили в этом фильме?

Фильм и мне не нравился. Ругать его при незнакомом мне Юровском я, зная, как обидчивы актеры, не решался. И стал что-то мямлить о показе научных открытий средствами искусства, об эпизоде, где Жуковский постигает законы обтекания тел воздушными потоками, глядя на завихрения весеннего ручейка. Обрадовавшись найденной теме, я припомнил и «Механику головного мозга», где молодой Пудовкин повторял опыты Павлова специально для съемок.

Он замахал на меня руками.

— Нашли с чем сравнивать! Ведь я тогда был молод, могуч, увлечен! Мне так хотелось творить, создавать, изобретать, что я только случайно не открыл тогда каких-нибудь необычайных закономерностей! А «Жуковского» я ставил через силу. Вы знаете, я даже хватался за любые поводы, чтобы только отменить или отсрочить съемку. Раз как-то пришли в павильон пионеры, кажется, наши подшефные или просто экскурсия, так я сбежал со съемки водить их по студии, показывать, объяснять. А снимать продолжали Дима Васильев с Толей Головней и с ассистентами. Мне на съемках хотелось порою заплакать или умереть.

Юровский, полагая, что Пудовкин шутит, громко засмеялся. Но Пудовкин не шутил. Было понятно, что неудавшаяся работа, ощущение оскудения творчества не только мучили его, но и грозили убить.

Потом мы не виделись год. Этот год был для Пудовкина нелегким, но удачным. Он ставил «Возвращение Василия Бортникова».

Повесть Галины Николаевой была по тем временам хороша. Привлекала углубленностью в духовный мир крестьян-солдат, вернувшихся с гигантской и страшной войны и решавших нелегкие проблемы семьи, труда, мира. Фильм давался трудно. Руководство просило приблизить его к сегодняшнему дню, а ведь после войны прошло уже семь лет, как же мотивировать неожиданное возвращение из госпиталя Василия Бортникова? Через семь-то лет? Да и проблемы в колхозах были уже не послевоенные, а новые. Вот и появились в сценарии отношения колхоза с МТС, проблемы соосности тракторов... Ох, как неинтересна была эта соосность по сравнению с драмой мужа, увидевшего свою любимую и любящую жену — женою другого человека, хорошего, честного, тоже фронтовика и тоже любящего эту женщину!

Картина произвела на меня двойственное впечатление. Многотемность и схематизм сценария, скучные информационные диалоги — и рядом прекрасная игра Сергея Лукьянова, одухо-

творенные лица молодых Нонны Мордюковой, Инны Макаровой, Клары Лучко, поэзия русской целомудренной природы, так проникновенно снятой Сергеем Урусевским. Того нового, чего настоятельно требовала жизнь и что впервые прозвучало в картине Пудовкина, я, по правде говоря, тогда как следует не ощутил. Моя статья в одной из московских ежедневных газет не поднималась над обычным уровнем рекомендательных рецензий.

И я не удивился и не обиделся, когда, придя на теннис после отдыха в Кисловодске, Всеволод Илларионович ни слова мне об этой рецензии не сказал.

Он выглядел прекрасно. Загорел, морщинки разгладились. Играл азартно. Когда стало смеркаться, мы приняли душ, а потом медленно пошли по улице Горького к центру. Говорили о Кисловодске, о том, что меня туда не пускают врачи.

— Как вам не стыдно! Вы же еще мальчишка! Какое там у вас может быть давление? Не надо думать о болезнях, надо быть уверенным в себе, в своем сердце, своем здоровье.

Моя жена предложила зайти в ресторан ВТО на Пушкинской площади, немного поесть.

— Ну вот, все, что растрясли на теннисе, сейчас наверстаем в ресторане! Ужинать вредно.

Однако пошел с нами, выпил бокал сухого вина, съел немножко рыбы. Когда я спросил о его планах, о будущей картине — с комическим ужасом замахал руками.

— Не будем говорить о кино! Я отдыхаю. Поговорим о море. Завтра еду на Рижское взморье, есть еще пара недель свободных. Хорошо отдыхать, никуда не торопиться...

Мы еще прошлись по Тверскому бульвару, посидели на скамейке. Он словно купался в своем спокойствии, в отдыхе, в ощущении силы, здоровья.

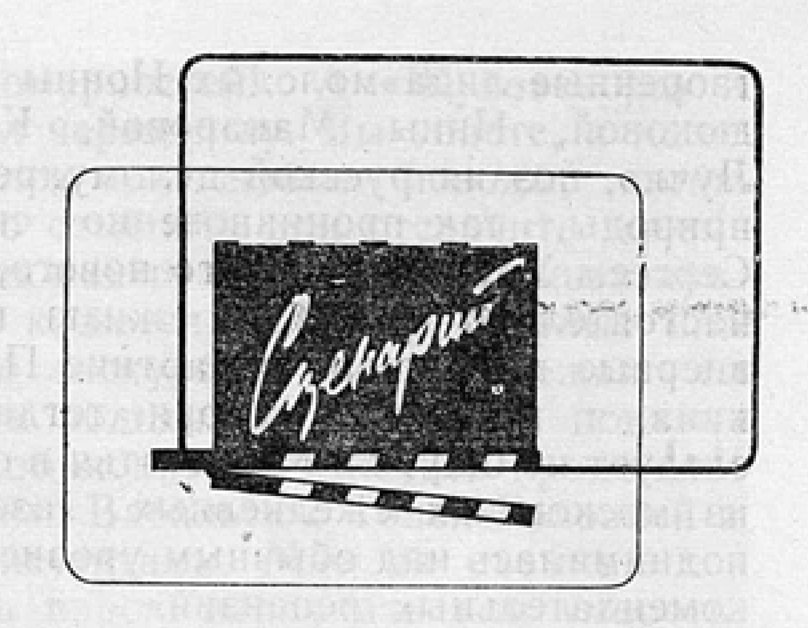
...Я тогда не знал, что вижу его в последний раз.

На Рижском взморье он познакомился с одним переводчиком с латышского, превосходным теннисистом. В полушутку он предложил Пудовкину немного потренировать его. Тот радостно согласился. Ранним утром они бегали по пляжу, потом купались, потом играли в теннис и снова купались. Вода в Рижском заливе холодная. Резкая смена температур нравилась Пудовкину, вселяла бодрость. А вечером, увидев, как какие-то юноши соревнуются в игре с гантелями, он посостязался с ними. А было ему шестьдесят лет. Несколько дней высокой температуры, полубредового состояния, и Всеволода Илларионовича не стало.

Все это рассказала мне Анна Николаевна, когда через несколько лет я работал над документальным фильмом «Всеволод Пудовкин».

В фильме этом — отрывки из его картин, фотографии, документальные кадры разных торжеств, докладов, награждений. Умно и с любовью говорит о своем друге Анатолий Головня. Но мало в этом фильме живого Пудовкина, с его открытостью и актерством, лиричностью и темпераментом, наивностью и глубиной, эрудицией и любопытством. Время все больше заслоняет простого и милого человека его великими фильмами, его мудрыми книгами, его общественными свершениями.

Хотелось, чтобы мое описание повседневных встреч с Всеволодом Илларионовичем сохранило хотя бы малую часть его неповторимого обаяния.



Анжел ВАГЕНШТАЙН

Будимир МЕТАЛЬНИКОВ

БЕРЕГА В ТУМАНЕ

Тамара Скаржинская — И. Купченко,
полковник Егорьев — А. Кузнецов

Фото А. Гришина

Часть II

Капитан Костакис гулял в небольшом рыбацком трактире на веранде, увитой виноградом. Небольшой оркестр валашских цыган играл специально для него. Костакис плюет на французские банкноты и приклеивает их на лбы цыганам.

— Пейте все! Барба Костакис платит! Яхара! Ясо! Ах, либер гот, ви шьен... Играй, цыган! Ялла! — И он пляшет посреди трактира.

Танцуют девицы, шевеля голыми животами, греки-рыбаки жуют в такт, трактирщик, улыбаясь, ходит среди танцующих.

Подняв руки почти в религиозном экстазе от музыки, Костакис вдруг замечает Любчо, облокотившегося на ограду и мрачно наблюдающего это небогатое, но искреннее веселье.

Костакис подходит к нему, возмущенно восклицает:

— Ты что тут стоишь? Ай-яй-яй, Любчо! Аркадаш, майн фройнд! Иди сюда, что будешь пить?

Любчо придвигает стул к свободному столу, стоящему в углу.

— Знаешь, что не пью.

— Садись! Садись, тебе говорят! Что случилось, друг?

— Ты не ездил в Василко за дровами! Где ты был?

Грек недовольно смотрит на него, шмыгает носом, плюет в сторону и несколько сконфуженно отвечает:

— Это моя дело.

— Откуда у тебя франки? Может, за дрова теперь платят французской валютой?

— Может, и албанской. Моя дело!

Любчо хватает его за грудки, притягивает к себе и спрашивает:

— Ты возил в Севастополь белогвардейскую сволочь! Так или нет? Я тебя спрашиваю!

Все понимают, что затевается скандал, встают, готовые к драке, оркестр перестает играть, девушки испуганно смотрят в их сторону.

Костакис освобождается из рук Любчо и с дружеским упреком произносит:

— Не здесь, Любчо! Не перед моими гостями... Завтра.

— Сейчас!

Грек вздыхает. И с досадой произносит:

— Хорошо. Давай выйти отсюда.

Он делает успокаивающий жест своим гостям, встает, поправляет старенькое капитанское пальтишко.

— Апре ву, — И делает это так, будто капитан океанского лайнера провожает дорогого гостя из своей каюты...

Они выходят на улицу, и все тем же тихим и укоризненным тоном Костакис произносит:

— Зачем портишь мой праздник? Я не хотел, это ты хотел.

И он наносит молниеносный удар кулаком в челюсть. Любчо отлетает и падает на тротуар. Грек спокойно произносит:

— Еще что-нибудь хочешь спросить?

Окончание. Начало см.: «Искусство кино, 1985, № 7.

Любчо плюет кровью, вытирается ладонью и, размазывая кровь, произносит:

— Где поручик Назаров? Его нет в Варне... Нет его и в гарнизоне. Он ездил с тобой!

— Не знаю, кто такой! Ни у вас, ни у них не спрашивать имен. В чужие дела не вмешиваться. Вот мое правило!

Любчо отряхивает брюки от белой пыли, снова вытирает губы и смотрит на окровавленную ладонь.

— Ты был моим приятелем, барба! А сейчас мы врагами стали? Ты теперь с белыми, да?

Грек плюет, растирает плевок ногой и наконец произносит:

— Если ты ищешь того молодого... со светлыми усиками... убили его... Белые убили. Я в политике не разбираюсь, мое дело — капитан. Я не виноват, Любчо...

— Убили, значит? Ну, иди, пропивай свои кровавые франки! Сволочь!

Любчо поворачивается и идет вниз по пристани. Костакису стало не по себе.

— Любчо, подожди... Любчо, честное слово, я не виноват... Любчо, я не знать, что белый воюет с белый...

Грек бежит за ним, хочет удержать его за локоть, но Любчо вырывает руку и продолжает сосредоточенно пинать консервную банку, засунув руки глубоко в карманы.

Он идет, пинает консервную банку и плачет.

Во весь экран фотография. Полковник, Тамара и Ирочка. Между ними на горизонте узкая полоска моря.

— Счастливое семейство на берегу моря. Нравится? — спросила Тамара.

— Вы и Ирочка превосходны, а у меня немного тупой вид, — усмехнулся Сергей Сергеевич.

Они сидят на скамейке в приморском парке военного госпиталя в Варне. Рядом возится с какими-то камушками Ирочка. На полковнике безликий больничный халат, в руках палка.

— Ну что ж, — говорит Тамара. — Хотя бы на фотографии у меня все, как у людей.

— У нас у всех давно уже не как у людей, — говорит полковник. — С этим пора смириться.

— А почему я должна смириться? — с вызовом спрашивает Тамара.

— Хотя бы потому, что смирение необходимая часть женственности.

— Кто это вам сказал? — рассмеялась Тамара. — Большевики в «Совдепии»?

— Мне это сказал Монтень, а что касается большевиков, то за этот месяц, что я лежал в больнице, у меня было время о многом подумать.

— Счастлив вас видеть, господа!

Самохвалов появился из-за поворота аллеи в сопровождении Коли

в юнкерской форме и поручика, того самого, который приходил к Егорьеву перед поездкой в Крым.

Самохвалов склонился к руке Тамары.

— Мы вас с трудом разыскали... — Потом обратился к полковнику: — У меня для вас письмо. Из Крыма... Юнкер Егорьев!

Коля достал письмо и протянул отцу.

— Ты прочитал? — спросил полковник.

— Письмо адресовано тебе... — строго сказал Коля. — К тому же я предпочел бы видеть маму здесь, — он взглянул на Тамару, — а не читать от нее письма.

— Как самочувствие, Сергей Сергеевич? — спросил Самохвалов. — Как нога?

— Начал ходить понемногу... Слава богу, кость не задета, — отвечал полковник.

— Ну-с, я должен навестить еще одного раненого. Честь имею! — козырнул Самохвалов и отошел.

— Я провожу господина полковника и тотчас вернусь, — сказал Николай.

— Вы узнали этого поручика? — спросил Сергей Сергеевич, когда Самохвалов, его адъютант и Коля отошли. — Это тот самый офицер, который приходил тогда с письмом!

— Ну и что? — сказала Тамара.

— А то, что это человек Самохвалова, — сказал полковник, жадно читая письмо жены. — Вот и в письме тоже... У нее бывают какие-то люди отсюда... Передают письма уже без моего ведома...

Подошел Коля.

— Папа! — сказал он оживленно. — Полковник Самохвалов берет меня с собой в Верхнюю Загору, а оттуда мы вместе поедем в Тырново.

— Меня не радует твоя дружба с Самохваловым, — сказал полковник. — Ты собираешься стать офицером. А у офицеров есть свой кодекс чести, они не водятся с жандармами.

— Он не жандарм, — горячо возразил Коля, — он разведчик! Он, может быть, единственный, кто действительно борется с большевиками.

Подбежала Ирочка.

— А у меня новая няня, — сказала она, обнимая Тамару.

— У Коли тоже, — улыбнулась Тамара. — Но папе она не нравится.

Коля вспыхнул, бешено взглянул на Тамару и, повернувшись, пошел вдоль аллеи.

— Совсем еще ребенок, — сказала Тамара.

— Только товарища для игр он себе выбрал очень опасного, — озабоченно сказал полковник.

Врангель, Викентий Илларионович и Рейли сидели за бутылкой вина, только что откупоренной адъютантом на открытой веранде виллы. Вечернее солнце озаряло окрестности мягким охристым светом.

— Я позволю себе поздравить вас, господин Рейли, с блистательным завершением ваших миссий, — говорил Врангель, подняв бо-

кал. — За столь короткое время вы успели побывать в России и в Англии. Ваше здоровье!

Они чокнулись, выпили.

— Признаться, это было нелегко, — улыбнулся Рейли. — Уж слишком неблагоприятно все складывалось!.. Узнав о цели моего приезда, Ллойд Джордж не пожелал даже принять меня.

Рейли посмотрел сквозь бокал с красным вином на заходящее солнце — оно представилось ему заливающим весь мир кровавым светом — и продолжал:

— Единственным, в ком я нашел понимание, был, как я и ожидал, сэр Уинстон Черчилль. Он, правда, сейчас не у дел, но, к счастью, у него железная память. Он вспомнил, что французы, как победители, блокировали здесь, в Болгарии, большие запасы болгарского оружия. Но как уговорить Францию, где у власти сейчас социалисты, передать это оружие вам?

— И как же вам это удалось? — спросил Викентий Илларионович, потому что Рейли замолчал, самодовольно улыбаясь.

— Пусть это останется моим секретом!

— Насколько я понял, вы хотите лично проконтролировать всю эту операцию? — заметил Врангель.

— А как же иначе? — пожал плечами Рейли. — И самое главное, господа. Для проведения операции должны быть отобраны только надежные люди. Необходимо соблюдение строжайшей секретности! Иначе будет величайший дипломатический скандал и доверие союзников снова будет поколеблено!

Любчо вошел в помещение партийного клуба и остановился у дверей. В глубине у стола сидели человек двенадцать. Любчо дождался, пока Антон заметит его, и подошел к нему.

— «Сократ» велел передать — в следующий четверг, ночью.

— И все?

— Все, — казалось, Любчо сам был удивлен краткостью сообщения.

Антон и Райна быстро шли по улице. Они остановились у богатого, солидного здания. Нарядная вывеска «Български земеделски народен съюз — гр. Варна». По обеим сторонам парадного входа сверкают оранжевые знамена. Степенно прохаживается вооруженный полицейский. Входит и выходит самый разный люд — и бедно одетые крестьяне, и богато одетые горожане в котелках.

— Сейчас все будут пялить на меня глаза, как на бегемота, — сказал Антон. — Во! Видишь?

Действительно, из парадного вышли двое и с нескрываемым удивлением посмотрели на Антона.

— Ну, ладно, — сказал Антон. — Сейчас пойду есть лягушку.

— Ни пуха ни пера! — сказала Райна.

...Антон был прав — на лестнице и в коридоре не оказалось ни одного встречного, который при виде его не оторопел бы. Перед одной женщиной, которая с удивлением остановилась перед ним, Антон снял шляпу и поклонился.

...В большом, скромно обставленном кабинете — два телефона, карта Болгарии, оранжевое знамя и портрет Стамболийского на стене. На столе цветы в вазе, сделанной из снарядной гильзы, и земледельческий календарь на 1922 год.

Хозяин кабинета Ставрев — рослый мужчина с усами «а ля Стамболийский» — сидел на углу стола и громовым голосом растолковывал что-то трем крестьянам.

— Это, дружочки мои, полная чепуха. Спекулянты не хотят продавать? Черт с ними! Не хотят по закону — возьмем силой!

И тут он вдруг увидел вошедшего Антона.

— Батюшки! Коммунист в логове земледельческой партии! Этого быть не может! По-моему, я сплю.

— Спишь, — сказал Антон. — Спишь, но поговорить, однако, надо...

— Слушайте, мальчики, уважим вестника грядущей диктатуры пролетариата?

Крестьяне, отнюдь не мальчики, вышли, тоже оглядываясь на Антона.

— Садись, — Ставрев нажал кнопку звонка. Вошла секретарша. — Кофейку нам... — сказал Ставрев. — Ему пять ложек сахара — он любит... Пусть знает, как живет правящая партия! Ну что, Антон? Раз сам пришел, значит, нож до кости дошел?

— Дошел! — кивнул Антон. — Вот что, Ставрев, французы передают Врангелю блокированное болгарское оружие...

— Откуда знаешь? — нахмурился Ставрев.

— Сведения абсолютно достоверные.

— Откуда?

— Это наше партийное дело...

— А чего ты ко мне пришел? — пожал плечами Ставрев.

— Ты понимаешь, что это оружие может быть использовано не только против Советской России, но и против вашего правительства? Это угроза демократии Болгарии.

— Ну, так сообщите об этом правительству. Чего ты ко мне с этим? Только ставишь в неловкое положение...

— К правительству бесполезно, — сказал Антон.

— Почему бесполезно? Правительство не допустит.

— В этот раз правительство не допустит. Но кто помешает передать его в следующий раз, когда ни вы, ни мы не будем знать об этом?

— Что же ты предлагаешь?

— Мы хотим изъять это оружие, — сказал Антон. — У вас есть на дороге свои люди... У нас — тоже. Надо, чтобы они не помешали друг другу...

— Та-а-ак! — протяжно сказал Ставрев. — Хочешь, чтобы я собственными руками помог коммунистам вооружиться?

— Петре, ты не понимаешь, коммунисты никогда не поднимут оружие против крестьян... Считай, что я обращаюсь лично к тебе... Во имя нашей старой дружбы!

Ставрев отвернулся и подошел к окну.

— Решай, Петре...

Ставрев молчал...

Узкий луч света вырывает из темноты тяжелый висячий замок и большую сургучную печать. Чьи-то руки срывают печать и открывают замок. Звучит негромкая французская речь.

Широко раздвигаются створки ворот, вспыхивает электрический свет, освещая обширное складское помещение, заполненное штабелями ящиков.

Только теперь мы видим небольшую группу французских, русских и болгарских офицеров в стальных касках.

— Нюмеро онз, — говорит один из французов.

— Одиннадцатый номер, — переводит русский.

— Одиннадцатый, — повторяет другой, делает отметку в каком-то списке и приказывает: — Приступайте!

Короткий свисток, и вереница русских солдат бегом устремляется в складские ворота.

Группа офицеров движется вдоль приземистого складского помещения по железнодорожной платформе. Мимо часового в каске к следующим воротам. А за ними мы видим с десяток распахнутых складских ворот, из которых солдаты торопливо выносят ящики и грузят их в вагоны, стоящие на путях против складов...

Извозчик довез полковника Егорьева и поручика Галицкого до Варненского вокзала. Они прошли прямо к товарному перрону. Казачий хорунжий, сверкнув позолотой новеньких погон, подошел к ним, козырнул:

— Господин полковник, разрешите доложить! Оцепление на путях расставлено. Перрон очищен. Все тихо, посторонних нет. Только поезд, похоже, опаздывает...

И в самом деле, насколько видно было, вдоль всех путей тянулась цепь солдат и казаков.

— Было бы удивительно, если бы он пришел вовремя, — заметил Галицкий. — Ничего не поделаешь, братская славянская страна. Подождем в буфете?

— А что делать? Пойдемте с нами, хорунжий?

Хорунжий замялся.

— Получил строгие инструкции — с перрона никуда не отлучаться. Так что воздержусь!

Полковник и Галицкий скрылись в дверях буфета...

Поезд пыхтит между высокими скалистыми стенами, паровоз пронзительно свистит, разрывая ночную тишину.

... У опущенного шлагбаума железнодорожник сигналит фонарем, пропуская поезд.

Потом входит в помещение поста, яростно крутит рукоятку телефона.

— Прошел! — говорит он в телефон.

...Аппаратная на небольшой станции. Рядом с телефонистом зна-

комый нам уже руководитель варненских земледельцев Ставрев. На плечи накинута куртка из грубого домотканого сукна.

— Прошел, господин Ставрев! — говорит ему телефонист.

Ставрев вышел.

— Миладин, сигнал, — сказал он сидевшему у дома парню в крестьянской одежде.

Миладин поднял фонарь и помахал им.

На фоне неба виден всадник. Заметив сигнал, он тотчас поскакал куда-то в ночь.

Мчится поезд...

Группа людей прячется среди деревьев. Видны телеги и повозки с волами и ослами.

Всадник подскакал к ним.

— Седьмой пост проехал!

И сразу все пришло в движение. В темноте едва видны тени людей, ползущих наверх по крутой насыпи, заросшей низкой, колючей акацией. Сюда долетает далекий свист локомотива. Двое в форме железнодорожников размахивают фонарями. На последнем вагоне состава, описывающего большую дугу, зажигаются фонари в ответ.

Машинист, черный и блестящий от угольной пыли и пота, почти целиком высунулся из окна, поворачивает ручку — скрипят тормоза.

Поезд так медленно ползет по насыпи, что люди успевают вскочить на подножки вагонов. В темноте срываются пломбы, отодвигаются вагонные двери, и, пока поезд неуклюже пыхтит на крутизне, из черных проемов вагонов на полотно падают ящики — квадратные и продолговатые, короткие и длинные.

Внизу человек пятьдесят в полном молчании перетаскивают тяжелые ящики в телеги, запряженные лошадьми, волами и ослами. Грузят рабочие, железнодорожники, крестьяне, мелькают белые воротнички учителей, служащих. Некоторые ящики разбиваются об острые камни, и катятся вниз завернутые в промасленную бумагу короткие немецкие карабины. «Крупп А. Г.» — написано на ящиках.

Потом двери вагонов закрывают и снова вешают пломбы. Все это на ходу поезда.

В буфете Сергей Сергеевич и Галицкий уже почти осушили бутылку красноватого евксиноградского коньяка.

— Назарова убили на моих глазах! — угрюмо рассказывает полковник. — Офицера, без суда и следствия! Теперь понятно, почему он не хотел ехать со мной. Он не хотел выдавать меня большевикам... А я ему — нотацию! Получается, будто сам толкнул его на смерть...

— Ах, Сергей Сергеевич, милый вы человек! — качает головой Галицкий. — Думаете, если бы он угодил в лапы Самохвалова, ему было бы легче? Так хоть смерть быстрая...

— Все равно — тошно от всех этих дел!..

— Давайте выпьем за упокой его души, — предложил Галицкий. — Хотя большевики и отрицают существование оной...

— Напьемся! — вздохнул полковник.

Они выпили не чокаясь.

— Вы извините, Сергей Сергеевич, может быть, с моей стороны это бестактно... Не понимаю вас... Я имею в виду Тамару Юрьевну... Такая женщина!

— Я человек старомодный, Костя, — после долгой паузы сказал полковник.

— Она, конечно, немножко эмансипе, ну и что? В нашей призрачной жизни без денег, без родины, с очень туманным будущим, может быть, только одна улыбка судьбы — любовь! Я бы на вашем месте...— Галицкий даже зажмурился.

— Костя, поверьте, я совсем не хотел и не хочу занимать это место. И мне, право, очень неловко...

— А! При чем тут ловко — неловко?.. Решает женщина! И очень жаль, что не в мою пользу. Не то — только бы тут меня и видели. Закатился бы с ней в Париж...

— И что бы вы там стали делать?

— Да что угодно! Шоферить, стал бы хиромантом или карточным шулером... — засмеялся Галицкий.

Состав идет вдоль Чебедженского озера, раздается свисток паровоза, и железнодорожник снова дает сигнал фонарем.

Снова в темноту вагонов вскакивают люди, сбрасывают вниз ящики.

Из одного разбитого ящика, словно яблоки, по откосу рассыпаются ручные гранаты. Люди в ужасе бросаются на землю, кто куда.

Катятся гранаты, одна из них остановилась у копыт осла. Он нюхает железный шар, шевелит ушами. Ничего особенного. И тогда раздается тихий смех.

В буфет входит Антон, одетый непривычно элегантно, с небольшим дорожным чемоданом в руках. Он учтиво кивает издалека русским офицерам и проходит в угол.

Подталкиваемый профессиональным инстинктом, дремлющий буфетчик открывает глаза, вскакивает и выбегает навстречу:

— Прошу вас, господин!

— Когда отправляется пассажирский на Софию?

— Утром в пять тридцать.

Антон смотрит на карманные часы:

— Спасибо. Бутылку лимонада, пожалуйста.

Он открывает книгу, читает и время от времени бросает взгляд в сторону Галицкого и Егорьева.

В вокзальный буфет врывается Любчо, но, увидев русских офицеров, замедляет шаг. Антон спокойно дает ему знак рукой подойти и спрашивает:

— Что с багажом?

Любчо наклоняется и шепчет ему:

— Отправлен по назначению.

Антон кивает, глаза его весело щурятся.

В это время в буфет вбегают хорунжий и два унтер-офицера. Хорунжий поспешно козыряет и взволнованно рапортует:

— Господин полковник, разрешите доложить! Поезд прибыл. Только... транспорт не соответствует...

Галицкий удивленно поворачивается через спинку стула. Сергей Сергеевич поднимает отяжелевшие веки:

— То есть как не соответствует?

— Пломбы на вагонах, господин полковник, целы, а внутри... не соответствует.

— Идем! — срывается с места полковник.

И так же стремительно он идет по перрону, а унтера забегают вперед, чтобы открыть двери вагона. Первый вагон — пуст, во втором — два разбитых ящика и несколько винтовок. Третий... Четвертый... В последнем, совершенно пустом, на противоположной двери надпись белой краской: «Спасибо, господин барон!»

И вдруг Галицкий заливается смехом. Полковник неодобрительно смотрит на него. Галицкий прикрывает рот ладонью, продолжая давиться от смеха. И тогда захохотал и сам полковник, повергая хорунжего в полное смятение.

К перрону Варненского вокзала подходил пассажирский поезд. Кутепов и офицеры его штаба уже ждали на перроне. Поезд остановился. Из салона специального вагона вышел Врангель. Был он на этот раз в черной черкеске и папахе, лихо сдвинутой назад. С ним из вагона вышел адъютант.

Кутепов во главе своего штаба двинулся навстречу Врангелю.

— Чем порадуете, Александр Павлович? — спросил Врангель, сдерживая бешенство и еле ответив на приветствие.

— К сожалению, нечем, Петр Николаевич.

— Проворонить целый состав оружия! Надеюсь, вы хоть не подняли переполох по всему городу? Огласка нам принесет больше вреда, чем потеря. Не дай бог, если эта история попадет в газеты. Кто принимал оружие?

Кутепов оглянулся, ища глазами полковника. Егорьев выступил вперед и взял под козырек.

— Командир инженерного полка полковник Егорьев!

— Шляпа вы, а не командир!

— Я не могу отвечать за действия болгарских коммунистов! — ответил полковник.

— Мы все отвечаем за то, что они вообще существуют! — рявкнул Врангель. — На вашем месте я бы пустил себе пулю в лоб! — И он двинулся прямо на полковника, как будто впереди было пустое место. Полковник еле успел отскочить в сторону.

Врангель удалялся со свитой по перрону, а полковник все еще оставался стоять на том же месте, переживая оскорбление.

По улицам Варны двигался странный торжественный кортеж. Впереди в роскошной коляске Врангель с Кутеповым. Позади них два открытых авто со свитой и охраной, а по бокам, привлекая всеобщее внимание, конный конвой терских казаков в белых черкесках.

— Обо всем этом я буду говорить с его величеством. Я очень рассчи-

тываю на его поддержку, — говорил Врангель, картинно откинувшись на подушки.

— Какой смысл? — сказал Кутепов, поморщившись. — Мне кажется, царь Борис совершенно беспомощен.

— Вы заблуждаетесь, как и многие. Политическая беспомощность царя Бориса — не более чем хитрость, — отвечал Врангель. — Он очень осторожен. — Врангель помахал рукой кому-то из приветствовавших его людей. —Его многому научила несчастная судьба нашего государя. Он станет нашим союзником лишь в том случае, если убедится, что мы — та карта, на которую можно ставить. Вот почему меня так взбесила эта идиотская история с оружием. И вообще, генерал, это не слишком лестно говорит о состоянии дисциплины в корпусе.

— Невозможно командовать солдатами, которые в любую минуту могут плюнуть на все и уехать в «Совдепию»! Деятельность так называемого совнарода, — продолжал Кутепов, — становится просто разрушительной!

— Да, это верно. Прикажите Самохвалову принять самые решительные меры! — резко сказал Врангель.

Шелапугин и Любчо шли вдоль берега моря, мимо качавшихся на волнах рыбачьих лодок.

— А ты уверен, Любчо, что он придет? — спросил Шелапугин.

— Обещал,— сказал Любчо. — Он все хотел узнать, кто да с кем, но я сказал, что речь идет о его жене и дочке, и он сразу согласился. Это здесь, за углом. — Любчо остановился. — Трактир дядюшки Спироса.

Едва Шелапугин вошел в трактир, они с полковником Егорьевым сразу увидели друг друга. Шелапугин подошел к столу, за которым сидел Сергей Сергеевич.

— Разрешите? — спросил он и, не дожидаясь разрешения, сел.

— Так это вы? — после паузы сказал полковник. — Вот уж никак не ожидал... Каким образом?

— Ну, скажем, по делам... Во всяком случае, я бы не хотел, чтобы о нашей встрече...

— Понимаю.

— Может быть, с моей стороны это шаг несколько легкомысленный, — сказал Шелапугин, — но я не мог не сообщить вам, что ваши жена и дочь живы-здоровы. Они в Крыму и живут...

— Я знаю... Я вам очень благодарен за все, что вы для них сделали...

— Вы были в Крыму? — Шелапугин внимательно посмотрел на Сергея Сергеевича. — Командир инженерного полка? — вспомнил он.

— Командир инженерного.

— С группой полковника Самохвалова?

— Я был по своим сугубо личным делам, — подчеркнуто сухо сказал полковник.

— В этой экспедиции погиб наш товарищ, поручик Назаров. Вы его знали?

Егорьев, насупившись, молчал.

— Он был предательски убит негодяем в форме красного командира. — Шелапугин внимательно вглядывался в лицо полковника.

— Я был в Крыму по своим личным делам, — не теряя спокойствия, повторил Егорьев.

— Сергей Сергеевич! Когда-то мы понимали друг друга, — протяжно сказал Шелапугин.

— Сто лет назад. До этой бессмысленной братоубийственной войны, в которую большевики втянули Россию...

— И которую вы, — гневно перебил его Шелапугин, — собираетесь начать сызнова?

— Не имею ни малейшего желания!

— Интересно, что же вы делаете в армии Врангеля? — насмешливо поглядел на него Шелапугин.

— Видите ли, Дмитрий Степанович, — сказал полковник после паузы. — Все те, кого вы называете белогвардейской сволочью, это очень разные люди. Нас объединяет одно: вызванная различными причинами несовместимость с вами. И будет честнее, если каждый из нас останется на своем месте.

— Ну что ж... — Шелапугин встал. — В конце месяца я возвращаюсь в Россию. Если хотите, я мог бы передать Анне Сергеевне письмо от вас.

— Буду вам благодарен, — вяло сказал полковник.

У подъезда офицерского клуба, освещенного мощными фонарями на чугунных столбах, две афиши — одна по-русски, другая по-болгарски — извещали о концерте в пользу русских инвалидов — бывших военнопленных мировой войны. В программе значилось: «Концерт русской песни».

На сцене небольшой оркестр. В зале полно публики: русские и болгарские офицеры, их жены, принаряженные ради концерта. Местная интеллигенция, гимназисты и юнкера... Приехал и Врангель с женой.

Тамара Скаржинская сидит в четвертом ряду, а рядом с ней пустое место, на котором лежат ее сумочка и перчатки.

Полковник Егорьев тяжелой походкой выпившего человека поднимается по ступенькам. Судя по тому, что у подъезда никого нет, он изрядно опоздал. Его и не пустил в зал дежурный — молоденький подпоручик. Перед закрытыми дверьми, из-за которых доносилась музыка, стояли юнкера.

— Прошу прощения, господин полковник, я имею распоряжение во время номера никого в зал не пускать. Там главнокомандующий, — понизив голос, добавил подпоручик.

Егорьев пошел в буфет. Там он сразу направился к стойке.

— Коньяку!

Буфетчик налил рюмку коньяка, поставил перед ним, сожалеюще глянул на Егорьева и тихо сказал:

— В зале господин барон.

— На-пле-вать, — раздельно сказал полковник и залпом выпил коньяк. — Что?

Буфетчик, как и подпоручик, предпочел промолчать и скорее отойти от полковника.

Полковник обернулся и увидел Самохвалова и сына, сидящих за столиком в углу.

— Юнкер Егорьев! — скомандовал он.

Коля вскочил, но, увидев отца, растерялся.

— Сидите! — бросил ему Самохвалов и сам направился к полковнику.

— Я звал юнкера! — надменно сказал Егорьев.

— Позвольте заметить вам, полковник, вы пьяны! — сказал Самохвалов.

— Можете доложить барону об этом. Это по вашей части.

— Ну, знаете! — рассвирепел Самохвалов, затем круто обернулся и вышел из буфета.

Полковник подошел к столику и тяжело опустился на стул.

— Ну, сынок, о чем он с тобой толковал?

Сын смотрел на него и изо всех сил старался удержать брезгливое выражение, готовое выступить на его лице.

— Папа... это был конфиденциальный разговор.

— Нетрудно догадаться — он самым пошлым образом уговаривал тебя доносить на своих товарищей. Или уже уговорил?

— Папа!

— Что, папа? — и в этот момент полковник выглядел совершенно трезво. — А может, все-таки уговорил?

И этот мгновенный переход к трезвости ввел в заблуждение Колю.

— Я хочу работать в разведке или в контрразведке. Полковник Самохвалов сделал мне это предложение...

— Ага, — кивнул полковник. — Понял. Ты хочешь, так сказать, быть доносчиком на вполне законном основании, так?

— Папа! — с отчаянием выкрикнул Коля. — Это же борьба! Армия разлагается, неужели ты не видишь?

— Сыночек! А тебе не приходит в голову, что разлагаться может только труп? Понимаешь, пьеса кончилась, а актеры продолжают играть. Они просто не хотят уйти со сцены.

— Папа! Опомнись! — Коля невольно оглянулся.

— Думаешь, я пьян?

— Папа, извини, это... не трезвые мысли. — Коля постарался сказать это как можно мягче, но скрыть выражение своего лица он не смог.

Полковник ткнул в него указательным пальцем.

— А как звали Ноева сына, который посмеялся над пьяным отцом?

Коля был в полном отчаянии. В нем боролись и жалость, и раздражение, но все победил страх — в буфете начали появляться люди. Видимо, кончилось первое отделение концерта.

— Папа, пойдем!

Едва они вышли в фойе, к ним подбежала Тамара Юрьевна, с тревогой вглядываясь в лицо Егорьева.

— Пойдемте отсюда! — сказал полковник.

Коля смотрел им вслед.

Тамара и полковник шли по пустынной набережной. Небо уже чуть светлело. Шли молча, каждый думал о своем.

— У меня сегодня была странная встреча, — сказал полковник. — Большевик из Крыма...

— Любопытно! — удивилась Тамара. — И что же здесь делает большевик из Крыма?

— Когда-то это был славный молодой человек, — задумчиво сказал полковник. — Сын нашей няньки. Окончил университет не то в Петербурге, не то в Москве. Одно время мы даже дружили.

— Ну и что? — с непонятным раздражением спросила Тамара.

— Если такие люди, как он и мой Трифон, с большевиками, есть о чем задуматься...

— Мне это неинтересно! — резко сказала Тамара. — Все это политика! Я ею сыта по горло!

Они дошли до дома, где жила Тамара.

— Когда вы лежали в госпитале, я ездила в Софию, — сказала Тамара, — по своим издательским делам. Мне предложили читать литературу в лицее Кузьминой. Прекрасно поставленное учебное заведение, очень хорошие условия. Не знаю, как быть, — Тамара смотрела полковнику в лицо.

— По-моему, соглашайтесь, — сказал полковник. — Все-таки столица, издательство...

— Хорошо, — сказала Тамара, и на глазах ее появились слезы. — Я телеграфирую согласие. До свидания! — закончила она с нескрываемым раздражением.

Но полковник не уходил.

— Поймите меня, Тамара, — сказал он тихо. — Зачем вам старый, выдохшийся, разуверившийся во всем полковник, который к тому же женат?

Тамара Юрьевна молчала.

— Спокойной ночи! — неуверенно сказал Сергей Сергеевич и двинулся обратно.

Он уже отошел довольно далеко и все ускорял шаги, когда позади раздался отчаянный вскрик:

— Сережа!

И так же быстро, как он уходил, он кинулся обратно и подхватил готовую упасть Тамару Юрьевну.

— Не могу, не могу! Я умру, если сейчас останусь одна! — бормотала она, обвивая его шею руками. — Я каждый день повторяю, что у тебя долг перед семьей, которая осталась там. Я ни на что не претендую, я сама готова плыть с тобой за море, чтобы вывезти их... Но потом... потом... А сейчас — не отталкивай меня! — Она опустилась перед ним на колени, схватила его руку, прижалась к ней лицом, продолжая взахлеб: — Чуточку тепла... Маленький уголок в сердце... Ведь есть же такой у каждого человека, хоть для кошек и собак... Мы с тобой как две птицы, залетевшие в тумане на чужой берег. Я заледенела от одиночества...

Открываемый замок в двери издал негромкий звук, но этого было достаточно, чтобы Скаржинская, одетая в пеньюар, выпорхнула из двери в переднюю.

— Росица! — зашептала она, невольно оглядываясь на дверь спальни. — Ты сегодня свободна! Я тебя отпускаю.

Прислуга оказалась не слишком сообразительной.

— Вы у меня вычтете за этот день? — озаботилась девушка.

— Ах, боже мой! Разве я об этом говорила? Просто ты мне сегодня не нужна.

Росица, дородная девушка крестьянского вида, тоже бросила взгляд на спальню и расплылась в понимающей улыбке.

— У вас мужчина?

Но Тамара Юрьевна не собиралась делиться с ней своей радостью, даже наоборот, понимающая улыбка Росицы чем-то ее задевала. Она страдальчески замотала головой.

— Пожалуйста, без вопросов. Иди, иди, — и стала подталкивать ее к двери.

В редакции «Варненский рабочий» верстался экстренный выпуск, посвященный помощи голодающим России.

Антон, Райна и еще несколько сотрудников редакции разбирают письма, заметки, сообщения, телеграммы. Тут же находятся Шелапугин и редактор Авдеев.

— Крестьяне деревни Засмеяново собрали сто двадцать пудов зерна в помощь голодающим Поволжья, — читает Райна.

— Грузчики и моряки Варненского порта бесплатно нагрузили итальянский пароход, идущий с продовольствием в Россию. Армянская коммунистическая группа собрала пять тысяч левов для голодающих Армении, — говорит Антон.

— Русские солдаты, пожелавшие остаться неизвестными, собрали сто пятьдесят левов и девяносто пять стотинок, — добавляет Авдеев.

Дверь распахнулась, и в комнату ворвался режиссер Петров.

— Предлагаю, — уже с порога заявил он, — оставить на складах и в магазинах Варны минимальный запас продовольствия, а все остальное изъять и послать голодающим в Россию!

Это заявление и тон, каким оно было сделано, вызвали всеобщий смех.

— Это совсем не смешно! Голодные дети протягивают к вам из-за моря свои ручки, а вы смеетесь!

— Не сердись, Петров, — сказал Авдеев. — Не можем мы изъять, не имеем права. Это дело добровольное.

— Тогда я напишу обращение от своего имени, — рассердился Петров. — И пусть вам будет стыдно! Не коммунисты вы, а жалкие мещане! — И Петров ушел, хлопнув дверью.

— Я тоже должен идти, — сказал Авдеев, когда смех умолк. — Меня ждут.

Он вышел, быстро спустился по ступенькам и пересек улицу. За его спиной осталось красное знамя над входом. На углу его ждала молодая женщина. Авдеев, смеясь, начал ей что-то рассказывать, видимо, о «революционере» Петрове. Она тоже заулыбалась, потом засмеялась. И в этот самый момент какой-то человек из толпы выстрелил Авдееву в

спину. Авдеев повернулся, еще продолжая улыбаться, человек выстрелил еще и еще раз. Авдеев упал.

Стрелявший, а это был адъютант Самохвалова, бросился к стоящей на углу машине, захлопнул дверцу. Машина тронулась, набирая скорость.

Через час в кабинет полковника Самохвалова вошел его адъютант. Полковник Самохвалов что-то писал.

— Все в порядке, господин полковник, — доложил поручик.

— Убит? — спросил полковник. — Вы уверены?

— Так точно!

По всему забору тянутся расклеенные по болгарскому обычаю извещения о смерти есаула Авдеева с портретами улыбающегося Авдеева в казачьей форме и в штатском, отпечатанные в типографии. Некрологи на болгарском и русском языках:

«Злодейской и подлой рукой убит наш товарищ Александр Степанович Авдеев. Позор убийцам и их вдохновителям! Мы знаем их! От «Союза за возвращение на родину»...

«От группы солдат армии Врангеля»...

«От земляков-казаков»...

«От варненской организации БКП»...

«От синдиката типографских рабочих»...

«От редакции газеты «Новая Россия»...

Полковник Егорьев и Тамара медленно идут вдоль забора и задумчиво разглядывают эти некрологи.

Послышался странный гул. Полковник и Тамара обернулись.

Вся улица, ведущая к порту, заполнена телегами и повозками с мешками с зерном. В телеги запряжены лошади, ослы, волы и буйволы. И впереди каждой колонны — красное знамя и плакат: «От трудящихся Ямбола — братской Советской России», «От города Силистры — голодающим Поволжья!», «Шумен — советским детям», «Кооператив «Освобождение», «Профсоюз железнодорожников». И наконец: «Наш ответ убийцам!»

Смотрят Егорьев и Тамара. Зрелище это и трогает, и пугает их...

Словно могучий суровый поток, идут тяжело груженные телеги, повозки.

— Что с вами, Сергей Сергеевич? — спросила Тамара, заметив взволнованность Егорьева.

Но полковник ничего не ответил.

В толпе, на тротуаре, стоят Антон, Райна, Шелапугин. Антон увидел знакомого крестьянина на телеге и помахал ему, тот ответил.

На этот же поток наткнулась коляска, в которой сидели Врангель со своим адъютантом и Викентий Илларионович.

С удивлением и бешенством уставился на это зрелище Врангель. Особенно его бесили транспаранты и лозунги.

— И все это происходит под носом у правительства? Ну и ну!

— Стамболийский даже освободил это зерно от пошлины, — добавил Викентий Илларионович. — Заигрывает с «Совдепией».

— Черт знает что! И все это мы должны терпеть? Эту игру в демократию?!

Сотни телег скопились на площади у портовых складов.

На одну из телег поднялся Антон. Позади него стояли Тодоров, Райна, Петров, Любчо и Шелапугин.

Антон поднял руку, и гул, стоящий на площади, затих.

— Будет говорить депутат парламента из города Варны товарищ Стефан Тодоров.

Рядом с Антоном стоял Тодоров. Он окинул взглядом море людей, набрал в грудь воздуха и вдруг улыбнулся.

— Речи не будет! Все, что я мог бы сказать, вы лучше меня сказали этим зерном! Спасибо вам, люди!

И поклонился.

Раннее утро. Полковник сидел за небольшим столом в одной из комнат своей квартиры, служившей ему кабинетом, и писал. Это было письмо жене. Он писал его, может быть, всю ночь. Писал, зачеркивал, рвал, писал снова. Когда в дверь позвонили, он все еще сидел над испещренными помарками листами.

— Снежана, откройте, пожалуйста, — кликнул он служанку, продолжая быстро писать.

Из глубины коридора вышла пожилая болгарка, следом за ней бежала Ирочка.

Она открыла дверь. За ней стоял Шелапугин.

— Добрый день.

— Здравствуйте, — сказала вежливо девочка из-за спины служанки.

— Здравствуй... Ирочка, — сказал Шелапугин.

— А откуда вы знаете меня? — спросила Ирочка.

— А вот знаю, — сказал Шелапугин. — Я к папе.

— Заходите, Дмитрий Степанович, — послышался голос полковника, и тотчас он сам показался в дверях «кабинета». — Милости прошу.

Они вошли в «кабинет». В руках у полковника были листки так, видимо, и не законченного письма, которые он наспех просматривал.

— Присаживайтесь, — пригласил он Шелапугина.

— Я на одну минуту, — сказал Дмитрий.

Полковник посмотрел на него, мучительно думая о чем-то своем.

— А знаете, — сказал он наконец. — Я передумал... Передайте им вот это, — полковник кивнул на небольшую сумку, полную каких-то вещей и продуктов. — Если, конечно, вам нетрудно.

— Нетрудно.

— Вот и все. Правду писать не могу. Врать не хочу...

— Как знаете, — сказал Шелапугин.

— Передайте, что при первой возможности я их переправлю сюда.

— А вот этого, — с упреком заметил Шелапугин, — вы могли бы мне и не говорить.

— Вы бы, разумеется, предпочли, чтобы я сказал, что при первой возможности вернусь в Россию? — усмехнулся полковник.

— Без всякого сомнения, — твердо сказал Шелапугин.

— И что ж, любопытно, я буду там делать? — спросил полковник. —

Торговать дамскими шляпками? Или служить в одном из учреждений с аршинным названием?

— Когда-то, — сказал Шелапугин, прямо глядя в лицо полковнику, — поручик Егорьев считал, что долг русской интеллигенции — служение своему народу.

— Я служил, — с горечью сказал полковник. — И что же заслужил? Изгнание?

— Потому что вы служили сначала бездарному царю, потом Деникину, а теперь Врангелю...

— Ой, Дмитрий Степанович! — замахал руками полковник. — Не надо. Мы уже успели подискутировать в наше прошлое свидание. Хватит! Пусть каждый получит, что он заслужит...

— Что ж, будь по-вашему, — пожал плечами Шелапугин. — А все же на прощание я вам напомню слова Тургенева: «Россия обойдется без каждого из нас, но горе тому, кто думает, что он может обойтись без России»...

Анна Сергеевна возвращалась домой очень усталая. В одной руке — книги, в другой — сумка. Уже темнело, накрапывал дождь. Едва она открыла дверь, навстречу ей бросилась Леночка.

— Мамочка пришла! — обрадовалась она.

А потом, пока Анна Сергеевна освобождалась от своей поклажи, кружилась вокруг нее, напевая:

— Наша мамочка пришла, молочка принесла.

— Молочка не принесла, а вот капустки молодой принесла. Зайчик прислал.

— Баба Дуся! — закричала радостно Леночка. — Нам зайчик капустки прислал!

Из кухни вышла Авдотья Ефимовна.

— Анечка, — сказала она, — тут эта Акулиничева приходила, записку тебе оставила.

Анна Сергеевна прочла записку.

— Схожу к ней на минутку, — сказала Анна Сергеевна. — Что-то у них там стряслось. А вы здесь начните варить щи.

Наталья Самсоновна Акулиничева, хозяйка той самой квартиры, где проходило совещание Самохвалова с представителями белого подполья, встретила Егорьеву взволнованно.

— Анна Сергеевна, голубушка, как хорошо, что вы пришли, — говорила она. — У нас тут сложности. — Она ввела Анну Сергеевну в знакомую нам комнату, где сидел за столом одноглазый штабс-капитан.

— Вот какое дело, дражайшая Анна Сергеевна, — начал одноглазый очень озабоченным тоном. — Мы получили предупреждение, что сегодня ночью по всей нашей улице будет облава и обыски. Нам нужно кое-что припрятать. Лучшее место — в сарайчике у вашего дома. Ваш дом вне подозрений. Вам не придется ни о чем беспокоиться, просто достаньте нам ключи от сарая...

— А что вы хотите спрятать?

— Вам спокойней будет, если вы не будете знать об этом...

— А все-таки?

— Ну, скажем, оружие...

— Право, как-то неудобно по отношению к хозяину. После всего, что он для меня сделал... — замялась Анна Сергеевна.

— Я ведь говорила, что она не согласится, — сказала Наталья Самсоновна штабс-капитану.

— Я просто не смогу, — сказала Анна Сергеевна.

— Ну что ж, как говорится, на нет и суда нет. Только вы уж, голубушка... Вы меня понимаете?

— В этом отношении вы можете быть совершенно спокойны, — заверила Анна Сергеевна.

Она было двинулась к выходу, но в это время дверь отворилась, и вошел Воронов.

— Анна Сергеевна, так неожиданно! — Воронов оторопел. — Ну, как вам работается, как живется?

— Да вроде все в порядке, — замялась Анна Сергеевна. — До свидания.

— До свидания, — растерянно сказал Воронов.

— Вы просто с ума сошли! — накинулся на Воронова одноглазый штабс-капитан, когда дверь за Анной Сергеевной закрылась. — Как вы могли без предупреждения?

— Откуда мне знать, что она может быть у вас в такое время? — сказал Воронов и задумался. — Нехорошо получилось!

И он вышел.

Воронов пересек двор и тихо закрыл за собой калитку.

...Накрапывал дождь. Анна Сергеевна была недалеко. Подняв воротник пальтишка, она переходила улицу. Воронов достал наган и выстрелил. Анна Сергеевна сделала несколько шагов и упала. Воронов подошел к ней и выстрелил еще раз.

Неожиданно неподалеку раздались свистки и топот копыт по мостовой. Воронов бросился во двор, захлопнул калитку, пересек двор и скрылся в доме.

С улицы послышались свистки и цоканье копыт.

Воронов вошел в комнату.

— Игнатий Николаевич, — позвал он.

Штабс-капитан вышел из спальни. И раньше, чем он понял, что происходит, Воронов выстрелил в упор. Вскрикнула в спальне Наталья Самсоновна. Воронов вошел в спальню, и там раздался второй выстрел. Потом он третий раз выстрелил себе в руку и выбежал из дома на улицу.

— Сюда, сюда, товарищи! — размахивая наганом, кричал он приближающимся патрульным.

Предрассветный туман стлался над рекой. По узкому деревянному рыбацкому причалу, проложенному среди камышей, молча идут Шелапугин и Райна. В конце причала их ждет лодка с Федором-старовером.

Тихо попыхивал мотор. Федор снял шапку, по-старинному поклонился им, хоть и низко, но с достоинством.

— Лодка готова...

Пришла пора прощаться, но Шелапугин и Райна медлили.

— Ну? — с улыбкой сказал наконец Шелапугин и протянул руку.— Надеюсь, через месяц увидимся...

В ответ Райна протянула ему сразу обе руки. Шелапугин сложил ее ладошки вместе, и они утонули в его ладонях. Он подержал их, лаская, потом быстро отпустил и шагнул в лодку. Федор прибавил обороты, лодка двинулась.

Райна подняла руку в прощальном привете и не опустила ее даже тогда, когда лодка уже скрылась в тумане...

В Евксиноградском дворце, недалеко от Варны, царь Борис Третий принимал делегацию врангелевцев, пришедшую поздравить его с очередной годовщиной восшествия на престол.

Посреди большого зала стоял царь Борис, за ним придворная свита, начальник штаба болгарской армии Топалджиков и его адъютант поручик Стойчев.

Барон Врангель представлял русский генералитет:

— Генерал Кутепов...

Царь с безликой улыбкой пожимает руку представленному.

— Генерал Шатилов... Генерал Ползиков... Генерал Туркул... Атаман Богаевский...

Позади генералитета выстроились представители всех родов войск в парадных мундирах с орденами и аксельбантами.

Веренице генералов нет конца.

— Генерал Покровский... Генерал Гравицкий... Генерал Вязьмитинов... Генерал Ставицкий... Генерал Абрамов... Атаман Махоткин... Граф Мусин-Пушкин...

— Царь Борис может быть польщен, — тихо сказал Рейли Викентию Илларионовичу. Они наблюдали церемонию представления издали. — Такого количества генералов не бывает на приемах даже в Букингемском дворце!

— Армия гибнет в сражениях — генералы остаются, — улыбнулся Викентий Илларионович.

— Позвольте, ваше величество, — начал Врангель, — в этот высокоторжественный день от имени русских воинов, нашедших гостеприим-
8 ный приют на болгарской земле, поздравить вас с этим знаменательным праздником восшествия на престол Болгарии и пожелать вам, а также всем вашим подданным счастья и благоденствия.

Царь молча кивнул.

— Разрешите также преподнести вам скромный подарок, — продолжал Врангель, — в память о братской поддержке и помощи, оказанной вами России в тяжелые дни лихолетья и национального горя.

На этих словах слева и справа в зал вошли с десяток казаков с подносами, уставленными предметами золотого чайного сервиза, включая позолоченный самовар.

— Благодарю вас, барон, за добрые слова, сказанные в наш адрес и в адрес наших подданных, — отвечал Борис. — Хочу верить, что не за горами то время, когда вы сможете принимать нас в златоглавой Москве

или в прекрасном Петербурге в качестве почетного гостя освобожденной России.

Во дворцовом парке были накрыты столы, и русские офицеры вместе со своими болгарскими коллегами и придворными стоя пили, угощались, беседовали.

К поручику Галицкому подошел официант с подносом, уставленным маленькими рюмочками коньяка.

— Эн минют, мон шер, — остановил Галицкий официанта.

Поручик выплеснул из большого фужера воду в кусты и принялся сливать в него коньяк из маленьких рюмок.

Позже Врангель и царь прохаживались по ухоженным аллеям Евксиноградского парка. Время от времени им встречались часовые в красочной парадной форме, которые почтительно отдавали честь.

— Надеюсь, вы не заподозрите меня в симпатиях к большевикам, — говорил царь. — Дело не в Стамболийском и даже не в коммунистах, дело в вековых симпатиях болгар к России. И с этим невозможно бороться, поверьте.

— Я, разумеется, не осмелюсь давать советы вашему величеству, — сказал Врангель. — Но не могу не сказать, что политический флирт, допускающий разнузданную агитацию кого угодно за что угодно, очень дорого обошелся нашему государю.

— Ошибка русского самодержавия была в непонимании природы времени, — возразил царь. — Сегодня управлять народом можно, лишь следуя за его инстинктами и предрассудками.

— Не могу отказать вашему величеству в тонкости этого суждения, — учтиво сказал Врангель.

— Большевики, — улыбнулся царь, — это отлично понимают. Так же, как, впрочем, и мой Стамболийский.

— А если судьбе будет угодно избавить вас от Стамболийского? — напрямик спросил Врангель.

— Даже государи не могут воспротивиться судьбе, — опустил глаза царь.

— Позвольте мне один деликатный вопрос, — после некоторой паузы сказал Врангель. — Болгария, как вы знаете, должна России восемьдесят два миллиона рублей. Однако правительство Болгарии, невзирая на неоднократные обещания и нам, и союзникам, не торопится отдать эти принадлежащие России деньги.

Царь некоторое время молчал.

— Вопрос очень непростой. Дело в том, что большевики обещают Стамболийскому простить этот долг, разумеется, в ответ на некоторые изменения нашей политики. Восемьдесят два миллиона — сумма немалая для нашего отечества, и это заставляет задуматься не только Стамболийского, но и нас, царя болгар.

— Насколько я понимаю, — Врангель невольно остановился, — вопрос идет о признании Советской России?

— Не могу исключить даже это, — сказал царь.

К вилле Врангеля подъехала легковая машина. Из нее вышел Викентий Илларионович. Он прошел по аллее ухоженного сада, окружающего

виллу, мимо часового, отдающего честь, и очутился в просторном вестибюле.

Адъютант Врангеля встал.

— Вас ждут, — сказал он.

Навстречу из глубины дома шла жена Врангеля Ольга Владимировна. Викентий Илларионович склонился к ее руке.

— Ждет, — сказала баронесса. — Настроение ужасное!

Когда Викентий Илларионович вошел в гостиную, Врангель стоял у окна и смотрел в сад.

— Мы можем поздравить друг друга, — сказал он. — Признание Болгарией Советской России — вопрос нескольких недель, а может быть, даже дней! Это гибель, профессор! И на этот раз гибель окончательная и бесповоротная.

— Я бы не смотрел на вещи так мрачно... — осторожно сказал профессор.

— Это конец нашему существованию как организованной военной силы! Мы превратимся в кучку таких же жалких беженцев, как эти наши болтуны в Берлине и Париже!

— И тем не менее, — сказал Викентий Илларионович, — выход есть. — Врангель даже не повернул головы. — Насильственный захват власти в Болгарии.

Врангель круто обернулся и уставился на Викентия Илларионовича.

— Это безумие! — сказал он наконец безнадежным тоном.

— Это единственный выход!

— Захват власти!.. Это именно то, в чем нас обвинят все недоброжелатели и враги!

— Большевиков тоже обвиняли в подготовке захвата власти, — сказал профессор. — А они взяли и захватили, и держат до сих пор, и, похоже, не собираются отдавать! Почему бы и не поучиться у них? Петр Первый в свое время учился у многих...

Врангель прошелся по кабинету.

— Представляю, какой шум поднимется во всем мире!

— Пошумят и успокоятся! — сказал профессор. — Надо поставить всех перед свершившимся фактом!.. Создать послушное нам болгарское правительство!

Врангель смотрел на профессора, но, казалось, не видел его.

— Послушное правительство... А кто из серьезных политических деятелей-болгар захочет рисковать?

— Желающих делить риск переворота, — жестко сказал профессор, — найти всегда трудно. Зато охотников воспользоваться плодами успешного переворота всегда больше, чем нужно! Дерзайте, барон, а то поздно будет!

В одной из комнат виллы Врангеля за охраняемой адъютантом дверью собралось тайное совещание. Присутствуют: генерал Врангель, генерал Кутепов, начальник штаба генерал Шатилов, полковник Самохвалов, генерал Вязьмитинов и Викентий Илларионович. С болгарской стороны — генерал Вылков, глава реакционного союза «Народный сговор» профессор Александр Цанков, член союза Александр Греков, адъютант

царя Бориса полковник Христо Калфов, руководитель антинародной военной лиги майор Рачев, болгарский епископ Стефан (эти имена болгарских заговорщиков условные).

— Главной боевой силой с нашей стороны станет патриотически настроенное офицерство, — говорил Цанков. — Мы можем рассчитывать также на поддержку финансовых и промышленных кругов.

— Прежде всего я хотел бы заявить, — встал полковник Калфов, — что выступаю не как адъютант его величества царя Бориса, а как совершенно частное лицо. Я хотел бы предостеречь вас от излишнего оптимизма. Некоторая часть офицеров, к сожалению, симпатизирует правительству. Кроме того, Стамболийский может обратиться к народу. И, наконец, к коммунистам, которые представляют серьезную боевую силу. Особенно после известного вам происшествия с поездом.

Врангель поморщился...

— Прямое военное участие и поддержка, которую предлагает нам наш друг генерал Врангель, — сказал Топалджиков, — делает выступление против правительства вполне реальным и своевременным.

Генерал Врангель обвел взглядом присутствующих офицеров и сказал:

— Ну что ж, господа, в таком случае я попрошу генерала Шатилова познакомить вас с планом наших совместных действий.

Шатилов положил на стол большую папку с бумагами.

— Извините, — сказал Топалджиков. — Секунду.

Он вышел в соседнюю комнату, где сидел его адъютант поручик Стойчев.

— Папку Ро-2!

Получив папку, он вернулся.

— Я весь внимание, господа.

В помещении партийного клуба Тодоров разговаривал с тремя рыбаками. В углу Райна правила чью-то статью.

— Понимаешь, Стефан, — говорил пожилой рыбак, — турки пустили соленую пеламиду за гроши, а нашу теперь никто не берет.

Тодоров засмеялся.

— А я-то при чем?

— А ты депутат от коммунистов. Для чего мы тебя выбирали?

— Да нет, братцы, в ваши дела с турками я не могу...

Дверь резко распахнулась. С улицы вошел Антон.

— Стефан! Очень срочно! — И Антон сразу пошел в подвал, где была типография.

— Что случилось? — спросил Стефан, закрывая дверь в типографию.

— Вчера у Врангеля состоялось совещание с нашими реакционерами и фашистами из «Народного сговора». Они готовят государственный переворот. Передал «Сократ».

Наступила пауза.

Тодоров взглянул на карманные часы.

— Придется мне немедленно ехать в Софию!.. Слушай, Антон, но нужны доказательства, документы!

— Документы у русских. «Сократ» ничего не смог сделать.

— Тогда это дырка в море! Чтобы принять меры, Стамболийскому нужны доказательства... Нужны документы! — И опять наступила пауза.

Врангелевские части были построены для смотра в каре на каменистом мысу. Внизу море. Тугой морской ветер норовил сорвать фуражки, мел пыль из-под ног, трепал знамена. Казачьи сотни, юнкера, артиллеристы, пехотинцы, летчики авиационного отряда с поднятыми на кожаные шлемы очками, оркестр духовой музыки. Священники в парадных парчовых ризах.

Врангель в сопровождении адъютанта объезжает на белом коне войска. Перед каждой частью он останавливается для приветствия:

— Здравствуйте, орлы-корниловцы!

— Здрав-жела-ваш-высоко-дительство!

— Благодарю вас за беззаветное служение матери-отчизне!

— Ура-а-а-а-а-а-а!

Затем мчался дальше.

— Здравствуйте, славные марковцы!..

И все повторялось.

Когда объезд закончился, Врангель поднялся на маленькую трибуну. Он окинул свое войско взволнованным взглядом, для таких минут он, может быть, и жил, и начал:

— Господа офицеры, казаки, мои боевые друзья! Самые высокие, самые счастливые минуты моей жизни — это те, когда я с вами! — Непрошеная слеза заблестела на глазах барона. — Мы на пороге великих событий. Но какими бы они ни были — вы должны знать: все, что нам предстоит, — это лишь путь к нашей главной цели.

Полковник Егорьев стоял впереди своего полка. Издалека он не слышал да и не мог слышать, что говорил главнокомандующий, и только видел нелепо жестикулирующую фигуру Врангеля. Потом он потерял к ней интерес и стал наблюдать за чайками, с криком носящимися над войсками.

А чайкам с высоты было видно, что все это многотысячное войско никакая не грозная сила, а всего-навсего кучка людей, скопившихся на вершине небольшого каменистого мыса, затерянного над бескрайним морем.

— Там, за морем, — продолжал барон, выкинув руку вперед, — нас ждут наши братья, матери, жены! Ждет Россия! Бог и судьба возложили на нас великую историческую миссию: избавить Россию..

Полковник Самохвалов сидел с Рейли и профессором в своем излюбленном кафе на Приморском бульваре. Неожиданно он заметил проходившего мимо полковника Егорьева. Вспомнив что-то, он поднялся:

— Простите, господа! Я отлучусь на две минуты...

Он догнал полковника и окликнул:

— Сергей Сергеевич!

Сергей Сергеевич оглянулся.

— А, это вы? Добрый день, — сказал он, нахмурясь.

— Боюсь, что день не добрый! — вздохнул Самохвалов. — Долг повелевает мне сообщить вам — Анна Сергеевна трагически погибла...

Полковник покачнулся, сразу ощутив, как испарина покрыла его лоб, и провел по нему ладонью.

— Мужайтесь, Сергей Сергеевич! Вы солдат... и отец будущего солдата...

— Как это случилось? — охрипшим голосом еле выговорил полковник.

— Присядем, — Самохвалов показал на скамейку.

Когда они сели, Самохвалов продолжал:

— Она случайно оказалась у знакомой. Тоже, кстати, жены офицера. В это время чекисты проводили облаву. Они ворвались и перестреляли всех. Эта женщина и ее муж также убиты.

— Случайно? — спросил Егорьев и бешеным взглядом уставился на Самохвалова. — Все, что исходит от вас, не может быть случайным. Вы втянули ее в свои грязные дела! Почему она оказалась там?

Самохвалов резко поднялся.

— Вы второй раз оскорбляете меня, полковник! Даю слово офицера, что Анна Сергеевна случайно оказалась там. Зашла чисто по-соседски, по-женски... А теперь позвольте выразить вам свое соболезнование! Честь имею! — Он козырнул и ушел...

Полковник закрыл лицо руками и склонился к самым коленям.

А вокруг гуляли пары, бегали дети около нянь, и никому не было дела до полковника и его беды...

— Это ты виноват! Ты! Ты! — кричал Коля, и лицо его было залито слезами.

— Опомнись, Коля! Что ты говоришь? — полковник был потрясен этим обвинением.

— Да! Да! Ты нарочно оставил ее в Крыму! Ты должен был взять ее с собой. Но ты не захотел, потому что спутался с этой шлюхой!

— Коля!!

— Мама тебе мешала! Она стала не нужна! Как ты ничтожен! Донжуан! Престарелый донжуан! Ха-ха-ха!

Это была истерика. Полковник схватил сына, прижал к себе, а Коля вырывался и кричал уже сквозь рыдания:

— Ненавижу! Всех ненавижу!

А с улицы доносился крик цыгана-скупщика:

— Старые вещи покупаем!

По Приморскому шоссе катил фаэтон. В фаэтоне, кроме кучера, трое — двое русских и один болгарин. Одним из русских был Шелапугин, выглядел он франтовато — в хорошем костюме, с галстуком, не то коммивояжер, не то преуспевающий чиновник. Уже смеркалось, и неразличима была та граница, где море переходит в небо... Спутники Шелапугина, видно, утомленные долгой дорогой, задремали, да и сам он, казалось, вот-вот начнет клевать носом.

Вдруг он встрепенулся — неподалеку от дороги горели десятка два костров, а возле них в свете огня вырисовывались фигуры солдат. Кто

сидел, глядя в огонь, а некоторые уже укладывались спать, расстелив под собой знаменитую шинель, что испокон веку служила солдату и домом, и постелью.

— Останови, братец! — тронул он за плечо кучера.

— Ты куда? — проснулся его спутник.

— Потолкую с солдатами...

— Господин Шелапугин, — сказал болгарин, доставая часы. — Уже поздно, я тороплюсь, меня ждут дома. И потом это нарушение инструкции — вы не имеете права проводить беседы с солдатами в расположении частей.

— Это не казарма. А про поле в инструкции ничего не сказано, — засмеялся Шелапугин.

— Неудобно, Дмитрий Степанович, как-никак вы, можно сказать, первый советский дипломат в Болгарии, — сказал второй русский.

— Да будет тебе! Какой я дипломат? — отмахнулся Шелапугин и направился к солдатам.

Спутники остались в коляске.

— Здорово, земляки! — сказал Шелапугин, входя в круг костра.

— Здорово, коли земляк... — отозвался одинокий голос — чисто одетый господин не вызывал у солдат доверия.

— Куда гонят на ночь глядя? — полюбопытствовал Шелапугин.

— Да вот из Шумена пригнали в Варну, а казармы не готовы. Офицеры в гостиницу уехали, а нам — тут ночевать... — так же неохотно ответил другой.

И снова наступила пауза. Шелапугин достал пачку папирос «Ира».

— Закуривай, ребята!

К пачке протянулось несколько рук.

— Смотри-ка, папиросы!

— Русские! Откуда?

— Из Москвы, — небрежно ответил Шелапугин и засмеялся. — Все, что осталось от старого мира — папиросы «Ира».

— А сам-то откуда?

— И сам из Москвы. Вернее, из Севастополя. Не верите? Вот паспорт.

Шелапугин подал паспорт своему соседу. Солдат взял его и с трудом по складам прочел.

— Российская... Советская... Федеративная... Республика...

— А сюда-то зачем приехали? — спросил кто-то.

— По службе. Я председатель советской комиссии по репатриации, вот наш адрес. Кто хочет вернуться домой, в Россию, — милости просим!

Шелапугин раздал несколько визитных карточек.

— Что это еще за комиссия? Ничего мы не знаем!

— А об амнистии знаете? Эй, Евгений Иванович! — крикнул Шелапугин своему спутнику. — Дайте несколько газет...

Все еще неодобрительно поглядывая на Шелапугина, его спутник принес газеты и стал раздавать их солдатам. Они жадно разбирали их, и вот уже у нескольких костров началось чтение.

А к Шелапугину тем временем подошел еще один солдат и хмуро спросил:

— Я тамбовский. Говорят, там большое восстание было. Так что ж, вы били мужиков?

Десятки глаз испытующе впились в Шелапугина — что скажет?

— Было дело! — вздохнул Шелапугин. — Понимаете, братцы, голод нас придавил, пришлось брать хлеб у мужика. Ну, враги Советской власти воспользовались этим и взбунтовали народ... Так ведь не только мы били, нам тоже досталось от мужиков! — засмеялся он. — Сами знаете, если уж русский с русским схлестнется — тут малой юшкой не обойтись!

Солдаты заулыбались — честность ответа им понравилась. Никто из солдат, не заметил, что когда Шелапугин показывал паспорт, один из солдат отнесся к этому враждебно и отошел куда-то. А теперь он вернулся с фельдфебелем, который был слегка навеселе. Тем не менее фельдфебель принял грозный вид и заорал на Шелапугина:

— Эта-та что за агитация? Большевик? А вот я сейчас тебя арестую! — и направил револьвер на Шелапугина.

Солдаты недовольно загудели.

— Да брось, Филимоныч!

— Дай с человеком поговорить!

— Я вам поговорю! — обозлился фельдфебель. — Я вам поговорю! Встать! — крикнул он Шелапугину.

— Ой, дядя, да убери ты свою стрелялку! — Шелапугин небрежно отодвинул пальцем направленный на него ствол револьвера. — Я в эту дырку смотрел чаще, чем в зеркало.

Солдаты рассмеялись, спокойствие и смелость Шелапугина понравились не меньше, чем честный ответ.

А к костру уже бежал встревоженный болгарин.

— Господин фельдфебель! Господин фельдфебель! Не имеете права! Господин Шелапугин — лицо официальное и действует с разрешения властей!

— А ты кто таков? — воззрился на него фельдфебель.

— Моя фамилия Стефанов. Я уполномоченный министерства иностранных дел. Господин Шелапугин действует вполне законно...

И так как фельдфебель растерянно смолк, Стефанов сказал Шелапугину:

— Достаточно, господин Шелапугин, нам пора ехать...

— Бывайте здоровы, земляки! — поднялся Шелапугин. — Адресок не забывайте!

— Спасибо вам!

— Не забудем!

— Навестим! — раздались голоса.

Шелапугин снова уселся в фаэтон, и лошади тронулись.

Шелапугин, все такой же элегантный, медленно шел по улице, вглядываясь в листок, сверяясь с номерами домов.

Он нашел дом полковника, поднялся по лестнице и постучал в дверь.

— Дмитрий Степанович? — Полковник невольно удивился, потом лицо его окаменело. — Чем обязан?

Казалось, он не хотел пускать Шелапугина в комнату.

— Вы хотите разговаривать на лестнице? — спросил Шелапугин.

— Нам не о чем разговаривать!

— Сергей Сергеевич, — тихо сказал Шелапугин. — Я взял на себя нелегкий труд сообщить вам тяжелую весть...

— Уже извещен! — стиснул зубы полковник. — Избавьте меня от подробностей того, как ваши люди убивают женщин!

— Анну Сергеевну убили не наши, а ваши люди, — сказал Шелапугин.

Полковник вздрогнул, вгляделся в лицо Шелапугина и молча пригласил его войти.

...Полковник сидел, крепко сцепив побелевшие руки, и слушал Шелапугина.

— ...Арестована большая подпольная группа белогвардейцев. К нашему стыду, среди чекистов оказался мерзавец, связанный с ними... Именно он убил Анну Сергеевну и поручика Назарова... Я понимаю, вас это не утешит, но можете не сомневаться, убийцу приговорят к расстрелу... Вот и все, что я хотел сообщить вам, Сергей Сергеевич. Я считал это своим долгом... Леночка будет жить у нас, о ней не беспокойтесь... До свидания!

Шелапугин поднялся. Полковник смотрел куда-то мимо него и, казалось, был не в силах шевельнуться. Шелапугин слегка поклонился и вышел.

К отелю, где размещался отдел Самохвалова, подъехал черный лимузин. Из него вышли адъютант Топалджикова поручик Стойчев, еще один офицер и двое солдат — все болгары. У входа в отель их ждали три русских офицера (одного из них мы видели в порту, второй приходил вместе с Назаровым в театр, третий — капитан Каретников, который разговаривал с Шелапугиным в театре).

— Все в порядке, господин поручик! — козырнул капитан.

Стойчев кивнул и прошел внутрь. За ним последовала вся группа, кроме одного из русских офицеров, оставшегося у входа.

На втором этаже у двери в отдел поручик Стойчев нажал кнопку звонка.

Дверь открылась, и появился русский штабс-капитан.

— Что вам угодно, господа? — удивленно оглядел он всех.

— Поручик Стойчев из генерального штаба! — козырнул Стойчев. — Я имею предписание произвести обыск в вашем отделе. Вот ордер.

Капитан внимательно прочел поданную ему бумагу.

— Я должен связаться с полковником Самохваловым.

— Полковник Самохвалов арестован. Мы присланы нашим штабом в качестве понятых, — сказал капитан Каретников.

Вся группа вошла в помещение. Это был небольшой холл, уставленный письменными столами, куда выходило несколько дверей. За столами сидели русские военные, все они были ошеломлены происходящим.

— Господа! Всем оставаться на своих местах! — сказал Стойчев.

Потом он подошел к одной из дверей и толкнул ее. Дверь оказалась запертой.

— Ключ! — потребовал Стойчев.

Дежурный капитан развел руками:

— Сожалею, ключ полковник всегда носит с собой.

— Взломать!

Солдаты забухали прикладами в дверь.

— Господин поручик! Я протестую! — нервно сказал дежурный офицер.

— Жаловаться — ваше право! — холодно ответил Стойчев.

Дверь подалась.

В подвальной комнате театра Стефанов, Антон и Райна просматривают бумаги с различными надписями — «Секретно», «Совершенно секретно», «Только для служебного пользования».

— Это правительству... правительству... Это в Крым... в Крым... Правительству...

— Так, — сказал Тодоров, собирая документы, предназначенные для правительства. — Это надо сейчас же отправить в Софию. Немедленно!

Поезд «Варна — София» мчался в ночи.

Райна с небольшим саквояжем с трудом протискивалась по узкому коридору вагона третьего класса. Вагон был битком набит русскими солдатами, гражданскими лицами, прибывшими с последними пароходами. Они везли с собой баулы и чемоданы, самовары и обернутые иконы. Болгар в поезде было гораздо меньше, в основном крестьяне.

Наконец Райна прошла в вагон первого класса, открыла дверь в свое купе.

В углу дремал русский старичок генерал. Два полковника, тоже русских, с любопытством глянули на девушку.

— Разрешите?

— Милости просим, барышня! — один из полковников любезно взял у Райны саквояж и поставил его на багажную полку.

Человек в штатском, читавший в другом углу газету, равнодушно глянул на Райну и опять уткнулся в газету. Это был Антон.

Райна тоже раскрыла книгу и больше не удостаивала вниманием своих спутников.

Поезд мчался в ночи...

Кабинет Самохвалова, в котором происходил обыск. В комнате полный разгром — всюду разбросаны бумаги, шкафы открыты настежь, папки валяются на полу, сейф тоже раскрыт.

Посреди комнаты сидит полковник Самохвалов, низко свесив голову, — он совершенно убит случившимся. А напротив него замерли по стойке «смирно» офицеры и солдаты отдела, которых мы видели.

Быстрым шагом вошел Топалджиков. Окинул взглядом комнату. Все отдали ему честь. Самохвалов не пошевелился, впав, видимо, в полную прострацию.

— Как это могло случиться? — охрипшим голосом спросил Топалджиков.

Самохвалов по-прежнему молчал, и тогда капитан, который был дежурным в отделе, запинаясь, начал объяснять:

— Ваше превосходительство... Обыском руководил адъютант... Я его знаю в лицо...

— Вон! — заорал Самохвалов. — Пошли все вон!

Всех как ветром сдуло. Когда они остались одни, Самохвалов чуть не плачущим голосом сказал:

— Все наши соглашения... протоколы... явки в Крыму... явки в Ростове... списки...

Кормовой огонь освещает надпись «Вера, Надежда, Любовь». Мотор уже работает на малых оборотах. В темноте стоят у борта Любчо и барба Костакис.

— Ну что, Любчо? — пожимая ему руку, говорит Костакис. — Мы с тобой снова друзья?

— Друзья, — сказал Любчо.

А чуть в стороне прощались поручик Стойчев и Антон.

— Два дня, и ты в Крыму, — с преувеличенным весельем говорил Антон. — Может, поступишь в Москве в академию и придет день — вернешься ты к нам красным генералом... А? Ну, ну, выше голову!

Пауза. Поручик очень удручен.

— Это же ерунда какая-то... Русские бегут сюда... Я — отсюда... Они-то сами, а я — не хочу! Может, мне просто в подполье уйти?

— На сколько лет?.. Нет, дружок, мы хотим сохранить твою жизнь... И все! И пора! — уже сурово сказал Антон. — Акопову привет, если увидишь...

Стойчев еще раз окинул взглядом родной берег, вздохнул.

— Прощай, Антон...

— Прощай, «Сократ»!

Они обнялись, и Стойчев прошел на шхуну. Мотор прибавил обороты, и шхуна двинулась.

— Прощай, «Сократ»! — крикнул Любчо.

Огонек шхуны уходил в море все дальше и дальше.

Моросил мелкий дождь.

Здание штаба корпуса генерала Кутепова оцеплено болгарскими солдатами в блестящих от дождя касках. У ворот штаба — русский часовой с винтовкой наперевес. Во дворе — шеренга русских солдат в полной боевой готовности. В нескольких окнах — пулеметы, в других — стволы винтовок.

Две силы противостоят друг другу.

На этом фоне слышится голос:

— В соответствии с постановлением правительства Болгарии все русские воинские подразделения, находящиеся на территории Болгарского царства, подлежат полному и безоговорочному разоружению.

В кабинете перед Кутеповым и высшими офицерами его штаба стоят болгарский полковник и два офицера, в одном из которых мы узнаем адъютанта царя полковника Калфова.

— Русские гарнизоны в болгарских городах, — продолжал полков-

ник, — расформировываются, русские военные учреждения и представительства закрываются.

Кутепов слушал как бы рассеянно и поглядывал в окно.

Там, на улице, русские солдаты стояли перед болгарскими — что будет?

— Ликвидируются также русские военные учебные заведения и русские отделения в болгарских тырьмах... Прошу вас, господин генерал, дать соответствующий приказ своим подчиненным...

— Я отказываюсь подчиниться этому постановлению! — спокойно сказал Кутепов и снова взглянул в окно.

Сквозь переплет окна он видел, как из-за поворота выехала казачья сотня и стала окружать шеренги болгар.

— Очень сожалею, но мы вынуждены будем прибегнуть к силе, — сказал полковник.

— Попробуйте.

Наступила тишина. Тогда из-за спины полковника вышел Калфов, приблизился к Кутепову и негромко сказал:

— Во имя достижения наших общих и высших целей я... — он сделал многозначительную паузу, — я прошу вас... от имени его величества... Подчиняйтесь!

Кутепов молча вынул пистолет и положил его на стол. Он был смертельно бледен.

По улицам города разбегаются маленькие продавцы газет, размахивая свежими номерами.

— «Утро»! «Зора»! Сенсационное раскрытие секретного архива русского шпионажа! Арест генерала Кутепова!

— Заговор для свержения правительства Стамболийского! Внеочередное заседание парламента! Запрос Димитрова!

— «Рабочая газета», «Варненский работник»! С сегодняшнего номера — полный текст секретных документов! «Рабочая газета»! Русские генералы высылаются из Болгарии! Врангелевские войска разоружены!..

В Приморском парке на скамейке сидит Шелапугин и читает газету вслух. Рядом с ним его сотрудник, которого мы видели, когда он встречался с солдатами.

— «В соответствии с решением правительства о расформировании русских воинских частей подлежат высылке из Болгарии следующие генералы — главнокомандующий Врангель... Генерал Кутепов... Генерал Ползиков, генералы Вязьмитинов, Ставицкий, Абрамов...» Батюшки мои, сколько генералов! «Генералы Келчевский, Рагозин, Крусев, Тимошин...»

Шелапугин смеясь сложил газету.

— Ну что ж, генералам хорошо — им немного надо места, а вот где мы с тобой возьмем столько пароходов, чтобы отправить всех желающих вернуться домой?

Коля стоял на коленях перед иконой Богоматери с младенцем.

Кроме него в церкви молились еще какие-то незнакомые мужчины и женщины.

На Варненском вокзале остановился поезд «София — Варна».

Райна с чемоданчиком выходит из вагона одной из первых. Ее встречает Любчо.

— Ну что там, в Софии?

— Потом расскажу, — смеется Райна. — Всем нам — огромное спасибо.

Сосредоточенный и строгий, Коля подошел к портье.

— Мне надо видеть господина Шелапугина.

— Пожалуйста, проходите, он у себя...

— Я подожду его в вестибюле...

Райна чуть не бежит по улице. У дверей большого отеля она останавливается, запыхавшись, читает что-то, и на лице ее появляется счастливая улыбка.

На табличке у входа надпись золотыми буквами — «Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика. Комиссия по репатриации». Эта надпись и вызвала улыбку Райны.

Райна толкнула вращающуюся дверь гостиницы и устремилась вверх по лестнице.

В полуосвещенном коридоре толпились и переговаривались люди — русские солдаты, казаки, штатские...

Райна ворвалась в одну из комнат. Там за столом, на котором стоял советский флажок, сидел Шелапугин, что-то писал. Перед ним в глубоком кресле, но на самом краешке, сидел солдат с фуражкой на коленях. Шелапугин, не поднимая глаз от бумаг, сказал:

— Братцы, я же просил — не все сразу...

Райна ничего не ответила, прислонилась спиной к двери.

И только тут Шелапугин поднял на нее глаза. По лицу его расплылась широкая улыбка.

— Вот видишь! — вздохнул он. — Из-за тебя я сделал кляксу на официальном документе. И останется эта клякса навсегда в архивах Советского государства...

Коля сидел в вестибюле, бледный, напряженный, положив фуражку на колени.

Шелапугин и Райна, веселые и оживленные, спускались по лестнице отеля.

— Господин Шелапугин! — сказал портье. — Вас ждет какой-то приятный молодой человек.

И он показал рукой на холл, где сидел Коля. Шелапугин направился к нему.

— Это вы приятный молодой человек? — с улыбкой спросил он. — Чем могу быть полезен?

Коля поднялся. Он вытащил из-под фуражки, которую держал в руках, револьвер и трижды выстрелил в Шелапугина. Дмитрий упал. Райна бросилась к нему.

Продолжая бессмысленно стрелять, Николай через вращающуюся дверь выбежал на улицу.

Его уже ждал черный «мерседес». Едва Николай влез в машину,

как она тронулась с места. На заднем сиденье в углу сидел поручик в штатском — адъютант Самохвалова.

— К румынской границе, по шоссе на Балчик, — спокойно сказал он.

До отхода скорого поезда «Варна — София» оставались считанные минуты. Ирочка была уже в вагоне и сквозь застекленные окна смотрела на отца, стоящего на перроне рядом с Тамарой.

— Ирочке в пансионе будет хорошо, — говорила Тамара Юрьевна. — По праздникам я ее буду брать к себе. Когда сумеете, будете приезжать...

— Буду, буду, — усмехнулся полковник. — Куда я от вас денусь?

Станционный дежурный в красной фуражке ударил в колокол. Тяжелые чугунные колеса локомотива медленно сдвинулись. Поезд тронулся. Тамара и Ирочка стояли у окна и смотрели на полковника, идущего по перрону рядом с поездом. Расстояние между ними все увеличивалось.

Знакомый нам уже Варненский порт, тот самый, в который прибыли в начале картины врангелевские части во главе с Кутеповым.

Тот самый, и вместе с тем так непохож в этот нежаркий солнечный день. Тысячи людей пришли проводить солдат и офицеров, отъезжающих на родину, в Россию. Русские, болгары, люди разного положения и разной судьбы, мужчины, женщины, дети. Несколько плакатов... «Счастливого пути, русские братья», «Да здравствует Советская Россия!», «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!»

Оркестр играет «Варшавянку».

У причала два советских корабля. На мачтах — красные флаги. Бесконечной нестройной и молчаливой колонной спускаются к порту бывшие врангелевцы. Они проходят мимо провожающих и, разделившись на несколько потоков, по сходням поднимаются на корабли.

В толпе провожающих мы не сразу замечаем Егорьева. Он в штатском и ничем не отличается от окружающих его людей. О чем он думает в эти минуты? Что привело его в порт? Сзади подошел и остановился Галицкий.

...Из окна гостиничного номера Викентий Илларионович смотрел на текущий к пристани поток солдат.

В дверь постучали. Вошел полковник Самохвалов, тоже переодетый в штатский костюм, сидевший на нем мешковато.

— Зашел проститься, уезжаю...

— Я надеюсь, мы увидимся в Берлине или Варшаве?

— Скорее в Варшаве, — усмехнулся Самохвалов. — У господина Савинкова.

— Предложение Рейли? — догадался профессор. — Савинков — авантюрист. Я бы вам не советовал с ним связываться...

— А куда прикажете деваться? — развел руками Самохвалов.

...У подъезда его ждала машина.

— К румынской границе, по шоссе на Балчик, — приказал Самохвалов шоферу в кожаной куртке.

В порту вдруг все смолкло. Неожиданная тишина заставила всех оглядываться. Что? Почему? И тогда все заметили небольшую скорбную группу. Люди сняли шапки, обнажили головы. Солдаты, казаки, офицеры. На плечах товарищей, среди которых Антон, плачущий Любчо, Петров, словно плывет в воздухе лежащий на красной материи мертвый Дмитрий Шелапугин. За гробом идут несколько человек — русские, болгары, Райна с сухими от горя, невидящими глазами. Оркестр заиграл «Вы жертвою пали...»

Полковник и Галицкий выбрались из толпы и пошли по дороге вверх. Полковник вдруг обернулся и посмотрел на порт.

— Уж не завидуете ли? — усмехнулся Галицкий.

— Между мной и Россией теперь кровь... Что натворил окаянный мальчишка!!

— Я иногда завидую большевикам, — задумчиво сказал Галицкий. — А вдруг дотащат нашу российскую телегу до какого-то светлого будущего?

— Вот и возвращайтесь в Россию, пусть вас тащат к этой цели, — буркнул полковник.

— Не люблю, чтоб меня тащили! Хочу идти сам. Хоть до ближайшего кабака, но сам! Кстати, не зайти ли?

— Не хочется... И вообще, извините меня, Костя, хочу побыть один...

— Ну, один так один... А вы не застрелитесь? — вдруг спросил Галицкий. — А то ведь у меня и денег нет на похороны...

— Раз так, то придется потерпеть... — скупо улыбнулся полковник.

Они обменялись рукопожатием, и Галицкий пошел дальше. А полковник сел на ближайшую скамейку. Закурил.

...Гроб с телом Шелапугина медленно поднимается по мосткам на палубу парохода... Флаг на мачте приспускается в знак траура.

И в этот момент казаки на палубе другого парохода негромко запели:

Ой, на, ой, на гори та й женци жнуть!
Ой, на ой, на гори та й женци жнуть!
А по-пид горою яром-долиною
Казаки йдуть!

И под звуки этой песни гроб с телом Шелапугина был поднят на пароход и скрылся из глаз.

Сидит полковник Егорьев, смотрит на сигарету, а она уже докурена почти до конца. Из порта донеслись низкие протяжные гудки отчаливающих пароходов. Полковник тщательно погасил сигарету и так же буднично, как он гасил ее, достал револьвер и выстрелил себе в сердце...

А корабли уже далеко в море.

Они становятся все меньше и меньше...

И вот совсем исчезли, поглощенные сизым морским туманом...

Читайте в следующем номере

Под рубрикой «Навстречу XXVII съезду КПСС» режиссер К. Лаврентьев размышляет о творческих принципах работы над фильмами на актуальную сельскохозяйственную тему; А. Рогожкин рассказывает о постановке своей новой картины, посвященной военным журналистам.

В разделе «Разборы и размышления» вниманию читателей предлагаются рецензии на новые фильмы «И на камнях растут деревья», «Благие намерения», «Жил-был доктор» и другие.

Новая рубрика «Переписка с читателями» предлагает письма, в которых затрагиваются различные вопросы киноискусства и кинопроката.

В материале «Выдумав мир, в него поверить» народный артист СССР Ф. Хитрук представляет молодых режиссеров мультипликационного кино. Публикуются также интервью с молодыми создателями мультфильмов.

С творческим портретом актрисы Елены Соловей выступает А. Плахов.

В разделе «Теория, история, эстетическое воспитание» — статья М. Власова, посвященная проблемам национального своеобразия в советском многонациональном кино.

Под рубрикой «За рубежом» читайте обзорную статью о кинематографе стран арабо-африканского региона. Отвечая на многочисленные просьбы читателей, интересующихся индийским кино, журнал печатает материал о кинодинастии Капуров. Публикуются рецензии на фильмы «Гнездо» (Испания), «Великан» (Венгрия), а также «Синерама».

Вниманию читателей предлагается сценарий Ю. Клепикова «Незнакомка».

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 80-летием

ЛЕНЧА (ПОПОВА-ЛЕНЧА) Леонида Сергеевича, драматурга

с 75-летием

ЛЫТКИНА Николая Александровича, кинооператора, лауреата Государственной премии СССР

ПОБЕДОНОСЦЕВА Георгия Сергеевича, режиссера

с 70-летием

ГЕОРГИУ Георгия Александровича, актера, заслуженного артиста РСФСР

КАДОЧНИКОВА Павла Петровича, киноактера, народного артиста СССР, лауреата Государственных премий СССР

ЛИСТОВА Семена Давыдовича, драматурга

МАТУСОВСКОГО Михаила Львовича, поэта, кинодраматурга, лауреата Государственной премии СССР

с 60-летием

ВЕРМИШЕВУ Екатерину Ивановну, режиссера, народную артистку РСФСР

ЛУЧКО Клару Степановну, киноактрису, народную артистку РСФСР, лауреата Государственной премии СССР

ТОДОРОВСКОГО Петра Ефимовича, режиссера, заслуженного деятеля искусств УССР

ЯКОВЛЕВА Сергея Сергеевича, актера, заслуженного артиста РСФСР

с 50-летием

АМЛИНСКОГО Владимира Ильича, драматурга, лауреата премии Ленинского комсомола, лауреата премии Московского комсомола, лауреата премии МВД СССР

КАНЧЕЛИ Георгия Александровича, композитора, народного артиста Грузинской ССР, лауреата Государственной премии СССР, лауреата Государственной премии Грузинской ССР имени Ш. Руставели

КЛЕПИКОВА Юрия Николаевича, кинодраматурга

ЛИВАНОВА Василия Борисовича, киноактера, кинорежиссера, сценариста, заслуженного артиста РСФСР

ТАБАКОВА Олега Павловича, актера, народного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии СССР, лауреата премии Ленинского комсомола

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов

